BIANCO E NERO

ANNO III • VOLUME V • PRIMO SEMESTRE 1939-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

INDICE GENERALE
DEL VOLUME V

(Primo Semestre 1939 - XVII)

Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina. I nomi ed i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche.

INDICE PER MATERIE

GENERALITÀ E VARIA

ESTETICA E STORIA

MUSICA

FORMATO RIDOTTO E CINEMA EDUCATIVO

PRODUZIONE E INDUSTRIA

SOGGETTI PER FILM

RECITAZIONE

SCENOGRAFIA E COSTUMI

TECNICA

I LIBRI

I FILM

ANALISI COMPLETE

ETTORE FIERAMOSCA

ASSISI

RECENSIONI

RUBRICHE E FUORI TESTO

FASCICOLI SPECIALI

Fascicolo num. 2:

I PROBLEMI DEL FILM

INDICE PER AUTORI

BIANCO E NERO

ANNO III • N. 1 • GENNAIO 1939-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Dies illa

PRIMO TEMPO

1. — In un piccolo porto africano. Un veliero ha scaricato le sue mercanzie e attende che un gruppo di negri (uomini, donne e bambini, molti bambini) s'imbarchino per il viaggio di ritorno verso l'Europa. Capitano e uomini dell'equipaggio, bianchi. Imbarco.

Partenza con buon vento. Canti e conciliaboli dei negri. A poppa un negro in conversazione con uno dell'equipaggio domanda notizie della terra verso la quale si naviga. Come mai abbiano bisogno di tanta gente. Il marinaio spiega: non ci sono più braccia...

2. — Veduta del paese spopolato. Di spalle, un prete che porta a qualcuno l'Estrema Unzione, seguito da un sacrista che agita la campana. La macchina segue il prete che va per la strada deserta. Sempre di spalle entra in campo un uomo anziano (l'Intendente) che muove nella stessa direzione del prete. Egli va in cerca di qualcuno che voglia lavorare alla tenuta Morso. Ha già visitato invano qualche casa. Quando il prete è giunto in fondo alla strada e svolta, l'Intendente accelera il passo; giunto anche lui alla svolta si ferma e osserva crollando il capo. Evidentemente il prete è andato proprio nella casa che egli voleva visitare. Infatti di lì a poco l'Intendente ritorna sui suoi passi. La macchina lo segue. Porte chiuse, listate a lutto; strade deserte; qualche cane; una donna vecchia al ballatoio. Dialogo con l'Intendente che cammina: « Avete notizie di Battista? ». « È in città, non ha intenzione di ritornare... ». « Si è sposato con la Giovanna? ». « Fosse matto! e ai figli che gli darebbe da mangiare? ».

L'intendente prosegue. Altre vie del paese, deserte. Una bottega da falegname. Il falegname sta sull'uscio, piallando delle assi. Canta una canzone popolare accompagnandosi con la pialla. L'Inten-

dente si ferma a parlare con lui. Discorrono della mancanza di braccia nel territorio. Il falegname: « Inutile; sono andati via, e non si sposa più nessuno. I tempi sono duri ». « Ma non per voi! ». « Per me no, perchè gente a morire ce n'è sempre ». « Ma quando saranno morti tutti... ». (A questo punto si vedrà passare una contadina, bella ma triste, vestita in modo da poter essere sempre riconosciuta quando passerà nuovamente senza che nessuno la noti o le faccia comunque attenzione. Ella è appena ingrossata da un'incipiente gravidanza. È povera, va in cerca di qualche cosa, come una bestia timorosa).

Arriva un somaro carico di assi di abete. L'Intendente scherza sull'abbondanza del materiale. Il falegname inchioda delle tavole. L'intendente si siede sopra una cassa da morto quasi finita.

3. — I negri sul veliero. Il ritmo del martello del falegname diventa il ritmo di una danza che i negri ballano sul posto. Si intravede la costa deserta con la grande villa che la domina.

Dalla grande villa che sta sul mare si vede il veliero che viene a riva. Voce della baronessina: « Datemi il binocolo ». (Senza che nessuno si veda il veliero improvvisamente si ingrandisce come se fosse veduto attraverso il binocolo; dettagli del ponte). La baronessina, sulla terrazza della villa, col binocolo in mano; e l'intendente. Ella lo informa dell'arrivo e l'intendente spiega: « Non c'era più nessuno... Anche il povero Antonio, lo conosceva? Ieri è morto. Andavo proprio a chiedergli se voleva venire a darmi una mano. Il signor barone ha pensato di far venire dall'Africa un po' di gente (spiegazione dell'intesa col proprietario dei velieri) C'è tanto da fare... Vede com'è ridotta la campagna? ». Panoramica. (Qui potrà nuovamente passare la contadina incinta). Ma alla baronessina importa poco: non dovrà mica passare la vita in campagna. Se in campagna non ci vogliono stare nemmeno i contadini... Alla fine del mese si parte...

4. — La villa. Interno sontuoso, ma vecchio e desolato. Ambienti vastissimi, nei quali si muovono i personaggi come in un deserto. Nel grande salone, pavimentato a grandi quadrati bianchi e neri, il barone figlio: Silvestro (tipo di spensierato, egoista, fannullone) seduto a un tavolo risolve su un ritaglio di giornale parole incrociate. Primo piano del cruciverba, con le caselle bianche e nere: sulle bianche alcune lettere tracciate a matita. La macchina torna indietro, scopre l'intendente che dice: « Sono arrivati ». « Arrivati chi? » dice Silvestro senza alzar gli

occhi dal cruciverba. « I negri ». « I negri? Quali negri? ». L'intendente spiega con monotonia, ripetendo il già detto. Ancora in primo piano il cruciverba e la punta della matita. Dopo un silenzio, Silvestro si alza, pigro, e fa per andare a vedere. Egli ha ancora negli occhi il cruciverba i segni del quale si stampano sul pavimento a piastrelle nere e bianche. Istintivamente Silvestro scansa la piastrella bianca sulla quale sembra riprodotta la lettera del cruciverba. I passi indecisi e sconvolti di Silvestro verso la porta, mentre si dileguano dal pavimento le immagini sovrapposte del cruciverba. L'intendente segue grottescamente l'andatura del padrone.

5. — Sulla terrazza, da cui si vede il punto d'approdo del veliero coi negri che sbarcano. Tra barone padre e barone figlio. Il figlio dice che ormai, avendo fatto venire i negri, la mano d'opera c'è, e la terra sarà lavorata, e lui potrà ripartire. Spera che il padre non gli farà mancare del denaro. Il padre lo guarda sgomento. C'è tutto da cominciare: egli non sa come trattare i negri e si sente molto vecchio. — Perchè non resti tu? Il giovane scatta: — Ho i miei impegni. Non posso mica fare il bifolco...

Intanto i negri sono sbarcati con le loro masserizie. (La scena si è svolta mentre i due parlano, in campo lungo).

6. — Alcuni negri, uomini e donne, in mezzo a una radura desolata. In prossimità della villa. È il crepuscolo. I negri lavorano cantando a drizzare una capanna. L'hanno già fatta che è notte. Il cielo, nel quale sorge una falce di luna (gobba a ponente, luna crescente). La terra con la capanna dei negri che appena si vede. Di nuovo il cielo, stavolta con una mezza luna. Di nuovo la terra con due o tre capanne. Di nuovo il cielo con una falce di luna. (Gobba a levante, luna calante). Di nuovo la terra con molte capanne e molti alberi. (Questo susseguirsi di fasi lunari servirà per suggerire il rapido fluire del tempo e dare, in pochi fotogrammi, la storia della moltiplicazione dei negri e del loro lavoro fecondo sulla terra già incolta. Alla fine si farà vedere — sul villaggio che i negri avranno costruito intorno alla villa piena di vita e di alberi — una sottilissima falce di luna calante, che tramonta. Quindi le tenebre in cielo; ma in terra i negri arderanno un gran fuoco e danzeranno intorno ad esso. Tra le grandi ombre dei negri e degli alberi. Così il lavoro nei negri ha trasformato la terra, dandole l'aspetto definitivo (di coltura tropicale) che essa manterrà sino alla fine del film. (Passa la solita contadina).

7. — Nella villa. Discussione irosa fra i due genitori vecchi e il figlio Silvestro. Questi doveva partire con la moglie Elisabetta (detta Betty) per la capitale; tutto era pronto, anche i vestiti. Ora ella non può partire perchè è incinta. Dialogo grottesco e disgustoso. « Di chi è la colpa? » dice il padre triviale. « Come avete fatto? » dice la madre, ridicola. Silvestro non può trascinarsela dietro. Partirà solo. Aveva preso molti impegni mondani, forse lo avrebbero presentato e ammesso in casa De Tassan de d'Auvigny... E poi figli non ne vuole, non li può soffrire... Attraverserà la immensa sala una povera gattina gravida, lenta e circospetta. Silvestro la vedrà con orrore e le tirerà dietro un oggetto.

8. — La nuora, Betty, nella sua camera da letto. Giovane, alquanto sciupata dall'incipiente gravidanza, si guarda alla specchiera per sorvegliare la linea. Disgusto. Qualche lacrima. La chiamano: una cameriera viene a pregarla di scendere. Ella ha una crisi, si toglie con violenza il vestito di lamé, lo getta sul letto; poi con un gesto isterico lo butta addosso alla cameriera « Questo è tuo, lo puoi mettere tu... Io non posso più vestirmi... » ecc. Entra il marito, seguito a distanza dai due vecchi. Il marito non capisce: « Tu regali così i vestiti da diecimila lire? » Gli altri capiscono. La cameriera è confusa. La madre conforta la figlia. Il marito brutalmente fa i conti delle spese fatte e delle occasioni che perderà. Partirà solo. Poi si vedrà... Pianti...

Parole brusche del marito, alludendo alla gravidanza: « Non ti si può più nemmeno toccare... ».

9. — Tra Silvestro e Betty, in una sala della villa. Silvestro ha deciso di partire da solo per la capitale; non può rinunciare agli impegni presi; d'altra parte sarebbe ridicolo portarsi attorno, nei salotti, una donna incinta. Battute volgari. Pianto della moglie: tra i singhiozzi dirà: « Sta a vedere che l'ho voluto io! ». Betty torna in camera da letto, scorge alcune valigie del marito pronte, le rovescia con ira e ne sparge il contenuto nella stanza.

10. — Betty a passeggio per i viali, triste e sconsolata. Vita dei negri, lieta e rumorosa. Betty allontana spesso dei bambini negri che le si avvicinano. Incontra il medico condotto che giunge sull'asino dal vicino paese. Una negra in istato di avanzata gravidanza ha abortito, nel sollevare un trave. Betty comincia a pensare all'aborto, come alla liberazione. Torna nella villa; prova a spostare dei mobili; ha paura; rico-

mincia; teme d'essere sorpresa; piange. La suocera sopraggiunge, si meraviglia dei mobili fuori posto, non capisce. (Al di là del muro di cinta, passa timorosa la solita contadina).

11. — Silvestro ha avuto paura della scenata della moglie, rimanda la partenza. Ma vorrebbe suggerire alla moglie di liberarsi di quell'incomodo. Su una terrazza, in vista della campagna. Dialogo apparentemente vuoto e insignificante tra marito e moglie. Ma Silvestro, come Smerdiacof nei « Fratelli Karamazov », suggerirà alla moglie il delitto senza parlarne direttamente. Si vedrà un cavallo sellato, dall'alto della terrazza. Si comincerà a parlare di cavalli e di salti agli ostacoli. Silvestro spingerà la moglie a montare un cavallo. « È tanto tempo che non vai a cavallo... ti farà bene un po' di moto... ». Betty teme che non le vada più bene il vestito d'amazzone (ella dirà questo per vedere se al marito le viene in mente la sua situazione di incinta). Ma il marito dice che quel vestito le starà bene... « Mi piacerebbe tanto vederti vestita a quel modo »...

12. — Dalla campagna vengono grandi grida festose dei negri. È nato un nuovo rampollo. Una commissione di negri è venuta a chiedere al barone se battezza il neonato. (La solita contadina arriva, si ferma a curiosare; nessuno bada a lei; ella accarezza un bambino negro; sparisce). Rifiuto secco di Silvestro. Insistenze. Il vecchio barone consiglia al figlio di accettare. La scena un po' grottesca del battesimo all'aperto. Ci vorrebbe un ragazzino bianco per far da chierichetto; non ce n'è. Vestono un piccolo negro e gli insegnano ciò che ha da fare. Betty assiste da una finestra alla cerimonia. Sul suo volto passano espressioni contraddittorie: simpatia per la piccola creatura, orrore per la maternità che la minaccia, paura di ciò che vorrà fare...

13. — Betty fa sellare un cavallo. Ha indossato il vestito da amazzone. Trotta. Galoppa. Fuori campo, la voce monotona del marito che ripete: « Non può accader nulla... ti farà bene un po' di moto... ». Lunga galoppata. Primi piani del volto sofferente di Betty. Un salto. Ancora un salto più audace... Si sentirà, ancora la voce del marito: « Non può accader nulla... ». Poi il cavallo senza Betty, che pascola in un prato... E, all'orizzonte, gente che accorre per sollevare la padrona... la portano alla villa. Bisogna chiamare un medico. Il medico giunge. È l'aborto. Il letto e alcuni strumenti chirurgici, bende e bottiglie... I negri intanto festeggiano il battesimo. La notizia dell'aborto fra i negri. Qualcuno dirà, sprezzante: « Non sono capaci di portarne a termine nemmeno uno! ».

È il crepuscolo. Festa dei negri fra le palme e gli eucaliptus. (Ancora un'apparizione della contadina incinta, cui nessuno bada).

Silvestro scenderà a frustare qualcuno dei negri più chiassosi; nella camera della baronessina si affaccendano il medico e i parenti. La finestra è aperta sulla campagna. La festa dei negri si chiude con un lancio, nella notte imminente, di due grossi palloni di carta, raffiguranti due grossolani fantocci. L'uno di carta scura, s'alza e naviga grottescamente nel cielo stellato, colla sua fiamma rossastra in fondo. L'altro, di carta bianca, brucia in una grande fiammata, a una certa altezza. Tutto ciò si vedrà dalla finestra della camera in cui giace la Betty. Quando il bianco brucia, la vampa arrosserà il volto pallido di Betty. Si udranno le voci dei negri, felici, che gridano: « Il bianco è bruciato, il bianco non vola!... ».

Secondo tempo

14. — Panoramica della zona, ormai lussureggiante di vegetazione dovuta al lavoro dei negri. Piove a dirotto. La villa quasi deserta. Il barone Silvestro deve partire, aspetta che il tempo si rimetta. Egli precederà la moglie, ancora convalescente. Hanno deciso di lasciare la campagna definitivamente. Betty è indecisa, la città non l'attira più; ma non vuole restar sola, nè vuole vivere nella villa, dopo quello che è successo. Il marito andrà avanti a preparare la casa in città. Scena fra i due mentre fuori diluvia. Dialogo: battute superficiali di Silvestro, allusive di Betty. Parlano dell'aborto, senza nominarlo. Silvestro dice che ella può essere, ormai, contenta (di solito, dopo, non s'ingrassa più!). Quasi quasi egli vorrebbe che la moglie lo ringraziasse, perchè l'idea del cavallo fu sua. Sdegno e orrore della moglie. Quando Silvestro dirà che alla fine è stata una cosa semplice, Betty urlerà, dopo un silenzio tragico: « Sicuro, alla fine non ho fatto altro che uccidere mio figlio... ». Ella ha finalmente scoperto che abortire non significa soltanto liberarsi d'un impaccio corporale, ma uccidere una vita. Silvestro riceve quelle parole come una scudisciata. Dopo averla a lungo guardata senza capire, si rivolta verso la finestra e, quasi per concretare in una parola il concetto di figlio che gli sfugge, scrive lentamente col dito sul vetro appannato le lettere: « Figlio ». Le fissa a lungo, mentre le lettere si disfanno lentamente in gocce che sembrano lacrime sul vetro appannato. Anche il volto di Betty è rigato di lacrime. Ma Silvestro deve partire, va a dare gli ordini necessari.

15. — La vecchia baronessa chiuderà dunque tutte le stanze della villa a pianterreno. Piccola e lenta, ella percorrerà tutte le sale, seguita dalla macchina da presa (lunghissima carrellata dall'alto). La Baronessa dice fra sè ciò che decide di fare: chiudere queste stanze, coprire questi mobili, conservare questi oggetti... All'intendente ordina di farsi aiutare da alcuni negri per riporre gli oggetti e chiudere le stanze. Il lavoro comincia. Stupefazione e invidia dei negri per tanta roba inutilizzata. Scene varie: i negri proveranno a sedersi sulle poltrone, a sdraiarsi sui divani, toccheranno con cupidigia tutti gli oggetti. L'intendente richiamerà qualcuno, ma invano. È da questa scena che dovrà nascere quel sentimento d'invidia e di cupidigia che poi farà perdere ogni ritegno dei negri, quando invaderanno la villa. Un negro e una negra si distenderanno anche sul letto matrimoniale dei due giovani baroni. Scene burlesche, ma anticipatrici di uno stato d'animo aggressivo.

16. — Silvestro è partito. La giovane baronessa è debole: i suoceri sono vecchi, l'intendente stanco. Nessuno quasi più scende al pianterreno. I negri hanno ottenuto di occupare alcune stanze. Varie scene ed episodi a dimostrare la progressiva presa di possesso della villa da parte dei prolifici negri. Le madri occuperanno di prepotenza, contrastando col vecchio intendente, nuovi locali della villa, collocheranno dei bambini dappertutto, per esempio: in cassetti tirati fuori dai mobili e imbottiti come culle. Contrasto tra l'aspetto deserto della villa, come era al principio e la vita che vi brulica ora.

17. — La baronessina Betty, ancora convalescente, vaga per la campagna, verso il mare. (La solita contadina attraverserà il paesaggio, in lontananza). Giunge sugli scogli. Molti bambini negri si bagnano e giocano. Ella si interessa ai loro giochi. Una corona di bimbi neri si forma intorno alla donna vestita di bianco. Ella li scaccia. I bambini raccolgono frutti di mare. Il solito giuoco dei sassi lanciati in acqua e ripresi sott'acqua. A un tratto un bambino tarda a tornare a galla; terrore degli altri. Betty prima li manda a cercare lo scomparso. Segue il richiamo lungo la spiaggia. In campo e fuori campo: voci vicine e lontane di bambini che chiamano (su un tessuto di musica dolorosa: Vedi « Humoresque » di Dvorack). Il bambino non torna. Betty va lei a cercarlo; lo scopre giacente ferito dietro uno scoglio. Il primo moto di lei è di scacciarlo perchè le ha messo paura. Ella grida: « Torna subito a casa, via, coi tuoi compagni ». Ella lo considera come una

piccola bestiola che le ha dato fastidio. Il negretto vorrebbe fuggire, fugge, ma presto cade: il sangue che gli cola dalla fronte ferita gli annebbia la vista: « Vai via, insiste Betty, che non vuol vederlo soffrire ». (Ella già combatte col suo istinto di maternità malamente represso). Ma il bambino non si muove, nero nella polvere bianca del sentiero. È solo allora che Betty si getta su lui, lo raccoglie, se lo mette in grembo, gli pulisce il viso lordo di sangue, lo accarezza (la posizione sarà quella, riconoscibile a prima vista, di una celebre figurazione di Maternità o di Pietà). Ora Betty decide di portarlo alla villa. Con una tenerezza infinita ella si caricherà il bambino e si metterà in marcia. Il bambino nero spiccherà sul suo vestito bianco. La macchina da presa li precederà in una lunghissima carrellata. Fatica sopportata con gioia. Piano piano, lungo il cammino, un filo di sangue scenderà dalla fronte del bambino e le righerà il vestito bianco, lungo il petto e il ventre. Questo segno sanguinoso procederà lentamente col procedere dell'espressione rapita di Betty, che finalmente e inconsciamente dà libero corso al sentimento represso della maternità, dolorando per quel bambino non suo. (Alla fine della scena si vedrà la contadina assorta in contemplazione, verso la villa).

18. — Alla villa, il bambino negro ferito è collocato in un gran letto bianco. Betty lo cura. Sopraggiunge la madre del negretto. Diffidenza verso questa donna bianca che non ha voluto figliuoli e ora si affaccenda intorno a quello, non suo. La vera, sana maternità lotterà contro una maternità ancora isterica. La negra vuol portar via il bambino: Betty si oppone. Infine vincerà la negra, che uscirà col figlio, sbattendo la porta. Betty va alla finestra, contro i vetri, per reprimere una ondata di tristezza. I vetri si appanneranno, malgrado fuori sia sereno. Riappare sul vetro la parola « Figlio », gocciolante come nella scena col marito (N. 14).

19. — Una festa all'aperto perchè sono nati a una negra tre figli in una volta. La scena dovrà assumere un sapore evidentemente barbaro. L'eccitazione dei negri, dapprima festosa, si tramuterà in avversione per i bianchi impotenti.

La festa comincia a guastarsi quando i negri, un po' alticci, chiedono all'intendente dei candelabri per illuminare il salone del piano terreno. Diniego dell'intendente: i candelabri sono d'argento, sono dei signori. Risate e motteggi dei negri. Si impadroniscono dei candelabri.

Il vecchio fugge impaurito. Tumulto festoso al piano terreno. I vecchi baroni nella loro stanza preoccupati. I negri balleranno. Essi hanno scoperto un vecchio grammofono, vi hanno messo un disco (Vivaldi: « Concerto in la minore »). Contrasto fra la musica raffinata e la barbara danza dei negri. Il disco è guasto; la puntina gira sempre sullo stesso punto ripetendo sempre una stessa frase (per meglio sottolineare il trambusto barbaro dei negri con l'impassibilità di una frase musicale incongruente). Sulla monotonia della frase, danza frenetica. Il progressivo avanzare dei negri nelle stanze della villa sarà non violento ma quasi casuale e involontario. Una coppia estremamente grassa, ballando, sbatterà contro una porta, sfondandola. L'accidente è utile alla comicità della scena e permetterà ai negri di scoprire, oltre la porta abbattuta, un altro vasto salone. I negri lo invadono festosamente, ne prendono possesso. Nuove danze.

20. — Conciliabolo fra i vecchi baroni. La baronessina Betty decide di scendere per andare a mettere a posto gli intrusi e ricacciarli fuori. Apparizione della baronessina a pianterreno, in vestaglia bianca, fra i negri. Un po' d'incertezza fra questi. I più vicini si ritraggono, rispettosi, i più lontani spingono e gridano. Qualcuno alza la voce: molti non sanno che succede. Tumulto, spintoni, la baronessina vacilla, cade. Confusione; nuovo tumulto; grida; la baronessina è calpestata dai negri, senza volere. Tragica visione del fragile corpo che gli enormi piedi dei negri vorrebbero scansare, ma non possono. Accorre il vecchio servitore, raccoglie la baronessina, la porta via. Dev'essere morta. I negri lontani non capiscono ciò che è successo in fondo a quella fuga di saloni. Ripiglia il tripudio. Gli ubbriachi danno mano al grammofono, con la solita ossessionante frase musicale.

21. — La baronessina sul letto, coi suoceri disperati accanto. Forse è morta. Bisognerà chiamare un medico. È notte alta; l'intendente andrà in paese per il medico. Il vecchio barone ha paura. Giovanni (l'intendente) dovrà attraversare le stanze dove stanno i negri a tumultuare. Sarà meglio calarsi da una terrazza. La scena al chiaro di luna. L'intendente, dopo molti stenti, è sullo stradale. Si odono le grida festose e irose dei negri. L'intendente corre verso il paese. Lo stradale inondato di luna. Affannosa corsa. Sosta. Ripresa. Intercalare scene delle fantasie dei negri nella villa, oramai padroni di tutto. L'idea vaga di aver commesso qualcosa di male, li fa decisi a difendere

le cose conquistate. Qualcuno barrica le finestre: altri aprono nuove stanze: quelle del barone giovane già partito (« tanto, non servono più a nessuno! »). Si rivedono i divani già coperti con cura e i mobili ben chiusi che ora vengono sventrati per vedere che c'è. Il vecchio intendente corre per lo stradale. Prima di arrivare in paese egli deve girare intorno al cimitero. Del cimitero si vedrà soltanto il muro di cinta, bianco, e poche cime di neri cipressi lugubri. Di fronte c'è una rimessa dove il cocchiere delle carrozze da morto tiene le sue vetture. Egli è lì che approfittando del chiaro di luna lava un funebre carro, nero e oro. I cavalli sono ancora attaccati. Quando improvvisamente, all'angolo estremo del cimitero, sbuca correndo un uomo che agita le braccia, i cavalli si fanno impazienti, scalpitano, il cocchiere è sorpreso, ha paura, non riesce a capire, lascia il morso dei cavalli, fugge verso il paese. I cavalli s'impennano e partono, di gran carriera per lo stradale, nella direzione della villa, trascinando il carro con gli sportelli aperti.

22. — Corsa disordinata del carro funebre per la campagna. Le ombre che suscita la luna e lo sbatacchiare degli sportelli spronano ed eccitano le bestie. Terribile corsa nella campagna deserta (l'orrore e il macabro saranno attenuati da una musica gioiosa, sul ritmo degli zoccoli dei cavalli). La musica servirà a legare poi il ritmo dei negri accorrenti intorno al carro, per modo che vi sia unità tra la corsa del carro e la frenesia dei negri intorno al carro.

23. — Il carro penetra nella corte della villa: i cavalli si fermano, fumanti. Improvviso silenzio (la musica della corsa sarà ora in sordina). I negri si affacciano, si sporgono, si parlano, sul detto ritmo musicale. L'assenza dei bianchi riconforta i negri. Essi si affollano nel cortile. Esaminano il carro. Ammirazione per le sculture dorate, per i pennacchi neri dei cavalli. Il carro è nero e oro; i negri non ne conoscono l'uso; se ne impadroniscono: è la vita che ignora l'apparato della morte e se ne giova per tripudiare. Qualcuno monta a cassetta, altri sul carro. Riprende l'allegria intorno al carro popolato di negri. Sembra un carro di carnevale... Ora girano per la corte cantando. Scimmiotteranno l'arrivo del padrone, scendendo con atteggiamenti grotteschi dalla carrozza dei morti; la scena si prolungherà fino a quando, di beffa in beffa, i negri avranno dimostrato di aver occupato tutta la villa, affacciandosi da tutte le finestre, annunciando la conquista di

un nuovo ambiente a quelli rimasti attorno al carro nero. Portare ad un altissimo grado d'intensità questa ormai sfrenata avidità di possesso dei negri. L'ultima scena potrebbe essere composta con negri vestiti comicamente di indumenti eterogenei (abiti da sera, frak, tendaggi drappeggiati sul corpo, cappellini da signora, pentolini, paralumi); i negri montano e scendono dalla carrozza da morto che gira sempre per la corte, gravemente ossequiati dai compagni.

24. — Scena dell'allarme in paese. La notizia si è sparsa in un baleno. Si bussa alle porte. Si parla di finestra in finestra. (Passa la contadina senza prestare attenzione). « E allora? Si dice che una rivolta di negri è scoppiata nella villa Morso. Chi andrà a domare la rivolta? ». Passano di corsa le due sole guardie, vecchie, che il paese possiede. Che faranno? Costernazione: « Ci vorrebbero degli uomini di coraggio... ». « Ma dove sono gli uomini? » — si domandano alcuni vecchi. In fondo allo stradale un carro polveroso con le due guardie e il cocchiere del carro da morto. Il cortile della villa è pieno di negri ormai stanchi e morti di sonno e di vino. Solo molti bambini sono sul carro funebre. Al rumore che fa il carro con le guardie i negri si ammucchiano in un angolo del cortile, indietreggiano pigiandosi gli uni sugli altri. Una porta di rimessa che sta dietro a loro si sfonda con fracasso e si spalanca: i negri vi scompariscono tutti, nel buio, come inghiottiti. Il cocchiere entra nel cortile deserto, riprende in mano le redini dei cavalli, porta via il carro, mentre le guardie stanno immobili, col fucile imbracciato contro il vano nero della porta sfondata. Dal carro funebre che va via saltano giù ancora un paio di ragazzi negri che filano verso la porta sfondata e vi spariscono. (Si affaccia appena e scompare la contadina incinta).

25. — È tornato Silvestro dalla capitale. E' vestito a lutto perchè la moglie è morta. Sta sulla terrazza che guarda il mare. I negri vengono imbarcati su un grosso veliero e rispediti in Africa. Essi sono tristi, confusi, docili. Al solito, molti bambini. Il veliero si stacca dalla riva; canto triste nei negri (non d'ispirazione folkloristica: musica come all'inizio del ballo nel « Principe Igor »).

Il giovane barone guarda attorno alla villa, dove la vegetazione è folta, ma non c'è ormai nessuno. Oltre l'oasi della coltura dei negri c'è sempre il deserto. Certo egli pensa al modo di sostituire quelli che partono. Si avanza sulla terrazza anche il vecchio barone cadente.

Improvvisamente si sente venire dal basso un rumore di ferri smossi. Silvestro si sporge. C'è in un angolo, verso la porta d'accesso, un mucchio di cose inutili, rottami e scarti. Da quel mucchio una contadina (quella che si è sempre veduta nel film e che non ha mai parlato e di cui nessuno ha mai parlato) cerca di trarre una vecchia carrozzina da bambini, contorta e priva di una ruota. La contadina è in istato di avanzata gravidanza. Fatica molto a liberare dagli altri oggetti la carrozzina che le potrà prossimamente servire. Quando l'ha liberata, si riposa un attimo, poi la trascina verso i campi, per un piccolo sentiero in ripida salita. Silvestro l'ha seguita attraverso un velo di commozione. Poi, scansando il vecchio padre, rapidamente scende per la scala (la macchina da presa lo seguirà lungo la scala a chiocciola, rendendo in qualche modo il tormentoso risolversi della crisi); esce, raggiunge la contadina. Questa ha un istintivo moto di soggezione. Senza dirle nulla, Silvestro la rassicura con un gesto, l'aiuta a spingere la carrozzina per l'erta. Quando sono tutti e due in cima al sentiero, ritagliati sul cielo limpido, la contadina si volta. Ella è di profilo; la sua gravidanza si vedrà come un annuncio sull'azzurro. Silvestro si accosta sempre di più a lei, le linee della carrozzina li uniscono. Ella lo ringrazia senza parlare, per la prima volta sorridendo felice.

TELESIO INTERLANDI

Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti

Premessa

Allorquando si parla di selezione, la mente di molti per lo più ricorre a quella intesa in senso biologico come risultato della lotta e vittoria del più forte, o al trionfo della qualità sulla quantità, o infine al grado di particolare eccellenza nel campo delle manifestazioni psicologiche, che si riscontra in taluni individui nel confronto di altri. Quest'ultima circostanza è d'interesse particolare ove la si riferisca alla élite artistica cinematografica che oggi riscuote tanti favori del pubblico. La selezione in tale categoria già a prima vista appare così complessa tanto che è parso valesse il tentativo di definirla entro alcune linee precedute da rilievi chiarificatori.

Generalità

A coloro che s'interessano ai problemi dell'arte cinematografica, non sarà forse sfuggita la notizia, apparsa or è qualche tempo, secondo la quale, talune case produttrici americane di film avrebbero esaminata la possibilità di attuare dei *provini psicoanalitici*.

Questi sembrano consistere in conversazioni su argomenti vari, di preferenza artistici fra aspiranti a varcar le soglie del mondo di celluloide e registi, per trarre un giudizio sulle doti psichiche dei soggetti stessi; doti che facilmente si intuiscono esser quelle che stanno alla base delle esigenze fondamentali della cinematografia.

Cfr. anche: R. Maggi: « Lineamenti di una selezione biotipologica di cineartisti »: in « Italia Medica » N. 1-2-3, Ott.-Nov. 1933. R. Maggi: « La costituzione degli attori dello schermo », Milano 1935. R. Maggi: « I biotipi nel cinema », in « La Lettura », Febbraio 1936.

Ma è opportuno osservare che la dizione: *provino psicoanalitico* è inadatta rispetto al concetto che intende esprimere, e suscettibile di interpretazioni errate, stravaganti.

La psicoanalisi, infatti, secondo la definizione del suo autore è:

1) Un metodo d'investigazione delle attività psichiche «incoscienti»;

2) Un metodo di cura di alcune malattie mentali;

3) Un organismo di dottrine, di ipotesi sulla vita psichica umana tendenti a costituire gradatamente una nuova disciplina scientifica.

Questo basterà a convincere che non esiste parentela alcuna fra la psicoanalisi ed il provino psicoanalitico; e se si conviene che le parole hanno un preciso significato da rispettarsi in ogni caso, ne segue l'utilità del rilievo critico avanzato.

Il provino psicoanalitico, quando non si limiti a cogliere poche superficiali impressioni, e ciò pare emergere dal modo come risulta descritto dalla sua eventuale applicazione; ma tenda invece ad approfondire i vari aspetti psicologici del soggetto, dovrebbe esser definito *selezione psicologica,* poichè il fine suo è, o dovrebbe esser quello *d'estrarre i più adatti.*

Cinque anni or sono occorse allo scrivente d'occuparsi di questo argomento, profilando una rapida sistemazione di tale materia tutt'altro che semplice.

Oggi ripigliandola dopo nuove riflessioni è parso inevitabile che pur seguendo lo stesso cammino, le orme attuali non andassero impresse esattamente sulle precedenti, poichè le caratteristiche di ogni idea sono da un lato il suo svolgersi secondo un filo deterministico, mentre dall'altro è spesso presente e poi constatabile un altro grado di indeterminazione, di imprevisto, sicchè le conseguenze più lontane talora quasi pare che non abbian più riferimento o addentellato col nucleo originario d'idee, di fatti. Grava inoltre il sussistere di formule tanto vane quanto errate come quella del nuovo per il nuovo, o della tradizione ad oltranza in modo siffatto da impedire che meno ingrato diventi il compito per coloro che si propongono di diradare il velo di cui s'ammanta la conoscenza intima degli uomini, dei loro sentimenti, delle loro passioni, degli eventi entro cui oscilla alterna la vita.

Per ciò che più direttamente concerne questo scritto, il cui scopo principale è di tracciare le linee di una selezione psicologica dei cineartisti, idealmente basata su un minimo di indagine con un massimo di comprensività, va notato che non si può prescindere dalla correlazione intima fra soma e psiche, intesa nel senso più lato.

La selezione che per meritare questo nome occorre sia operata su una massa sufficientemente grande di persone perchè la probabilità di scoprire i soggetti adatti aumenta coll'aumentare della massa stessa, andrebbe schematizzata in tre momenti:

1) Selezione fisiologica destinata ad accertare la normalità fisiologica del soggetto;

2) Selezione estetica che comprende lo studio delle caratteristiche del volto, della struttura corporea;

3) Selezione psicologica mediante la quale si cerca stabilire se nel soggetto sono presenti in grado sufficiente le doti psichiche necessarie per formare un buon attore cinematografico.

È possibile che questo triplice criterio di cui si cercherà in seguito chiarire gli aspetti empirici, non abbia a riscuotere particolari simpatie, causa le maggiori complicazioni ch'esso introduce rispetto alla pratica generalmente seguita, ma ciò non è motivo da sconsigliare «a priori» ogni discussione.

La selezione fisiologica

Sembrerà strano dapprima che dovendo decidere sulla ammissione di un soggetto alla carriera dell'attore, o dell'attrice cinematografica, si cominci col sottoporlo ad un accurato controllo clinico. Poche osservazioni provano invece la necessità di quest'esame.

Il lavoro di posa, specie in locali chiusi, è lavoro di sacrificio, di lunghe, spesso estenuanti prove. Attenzione, sensibilità, pazienza, intelligenza non bastano se non sono sorrette da un fisico resistente. Se l'artista è colpito da frequente stanchezza, o da disturbi che gli impediscono di lavorare, la produzione subirà ritardi, e peggio sarà quando l'artista sia costretto ad abbandonare il lavoro in via definitiva o per un lungo periodo.

L'esame clinico quindi prospetterà come suo risultato un giudizio sul grado di resistenza fisica del soggetto. Tale esame dovrebbe essere effettuato all'inizio della lavorazione di ogni film almeno per gli artisti principali, e tutte le volte che la lavorazione si effettui in climi o circostanze esterne comunque difficili e non da tutti impunemente sopportabili.

Attenzione speciale merita il sistema nervoso, rete delicatissima trasmittente e ricevente che nel corpo umano rappresenta, sia concesso il bisticcio, nella sua materialità, la parte più spirituale.

I cattivi umori, i rifiuti a lavorare, le *lune* degli artisti di frequente forse coincidono con periodi ora di depressione, ora di sovraeccitazione nervosa piuttostochè con forme volute di « originalità » onde apparire indispensabili, preziosi. Le circostanze disturbatrici sono certo più frequenti per l'elemento femminile causa la ciclicità di turbe particolari durante le quali la lavorazione dovrebbe esser ridotta o sospesa.

Fra gli organi dei sensi, la vista, l'udito, assumono grande importanza per l'attore cinematografico; difatti una diminuzione ampia nel « visus », o la forte caduta della capacità uditiva rispetto la curva dell'udito normale, sia in una che in più o in tutte le zone di frequenza non possono non costituire manchevolezze tali da fare, salvo casi eccezionali, scartare senz'altro l'aspirante attore (*).

S'immagini un attore assai miope, al quale ragioni estetiche vietino l'uso degli occhiali: nello studio di posa tutto è pronto, ma una piega traditrice occhieggia sull'orlo del tappeto; ed allora è il ruzzolone e la scena rovinata. E questo per limitarsi al più banale degli esempi, perchè è tutt'altro da escludersi la eventualità di infortuni durante riprese particolarmente pericolose.

Nè in miglior posizione si trova l'individuo con scarsa capacità uditiva cui sfuggiranno ora un ordine del regista, ora una battuta durante la recitazione.

Ma il giudizio clinico per esser nel modo più completo soddisfacente, non si arresterà ad una serie di esami separati della integra funzionabilità delle varie parti dell'organismo, ma sarà al contempo unitario e correlativo; occorre ch'esso sia orientato entro l'insieme costituzionale-endocrino (**).

(*) Sull'importanza dell'udito nelle varie categorie di lavoratori ecc. si veda V. Tanturri: « Trattato di Medicina legale oto-rino-laringologica », ove in un interessante capitolo l'A. ha prospettato e studiato il problema.

(**) Vedere su questo punto R. Maggi: « Lineamenti di una selezione biotipologica dei cineartisti ».

Questa complessa indagine condotta secondo il metodo biotipologico di Pende permette « la determinazione del biotipo individuale sotto la quadruplice faccia della costituzione morfologica, del temperamento umorale, del carattere neuro-psichico, del tipo qualitativo e quantitativo di intelligenza ». Questo metodo cerca sintetizzare momenti vari, complessi ma sembra bene osservare che la bontà dei risultati che si ottengono seguendo tale via va collegata a grande prudenza nelle conclusioni, specie se tendono ad esser generalizzatrici.

Un grande clinico, il Murri, scriveva che :« C'è nel nostro spirito, la tendenza di riunire sotto uno stesso nesso causale, un certo numero di fatti e di crearne un'entità distinta. Scientificamente parlando, ciò segna sempre un avanzamento, poichè allora s'accrescono le nostre nozioni circa le attinenze, che tutti questi fatti han tra di loro e verso un fatto capitale interno al quale si aggruppano. Ma per la pratica c'è il pericolo di prendere per un fenomeno ben determinato e sempre identico, ciò che invece non è che un processo variabile » .

I rapidi cenni sulla selezione fisiologica, e sulla necessità che periodicamente venga constatata la normale efficienza fisica degli attori, paiono tanto più giustificati quando si pensi che, senza arrivare al pessimismo di Koch pel quale « la salute era uno stato transitorio che non lascia prevedere nulla di buono » è pur probabile che una vita d'emozioni intense, sensazioni varie quale è quella dell'artista induce spesso squilibri dannosi, che irrevocabilmente si ripercuoteranno sul rendimento del lavoro.

Gli individui affetti da gravi scompensi cardiaci, da turbe vertiginose, o con evidenti predisposizioni alla tubercolosi, ecc. non dovrebbero essere utilizzati, o al più utilizzati in ruoli che non richiedano grave dispendio di energia, e ciò nell'interesse del soggetto e delle ditte produttrici.

La selezione estetica

Il problema della selezione estetica dei cineartisti può essere considerato:

1) Come espressione di una tendezna secondo cui si cerca di imporre ai gusti della generalità un tipo di bellezza, di stile corporeo;

2) Come azione diretta a scegliere un determinato individuo dotato di quelle caratteristiche estetiche che lo rendono sotto certi aspetti particolarmente atto ad impersonare uno o più ruoli.

Talora però la selezione estetica mira non ad estrarre dalla massa un singolo, ma più persone aventi identiche o quasi caratteristiche fisiche come succede pei corpi di ballo.

Ai fini pratici, i due momenti in cui si è pensata la selezione estetica sono da considerare come cronologicamente contemporanei, e relativi alle esigenze del momento.

Così riferendoci al primo si nota che la bellezza moderna non è un concetto invariabile. È possibilissimo che fra pochi anni si sorrida di quello che attualmente incontra la simpatia di tutti, sia che questo ideale estetico venga liberamente scelto dal pubblico, sia che gli venga imposto con fini accorgimenti da quel fattore variabilissimo che è la moda. La storia di ogni tempo e d'ogni popolo ed in particolare le opere artistiche e letterarie provano che l'ideale della bellezza corporea è assai variabile. Il nostro maggior poeta del '500 l'Ariosto, descrisse bellezze brevilinee, come Alcina e Giocondo quali meravigliose realizzazioni dell'ideale estetico del tempo, ed uno dei massimi pittori d'ogni tempo, il Tiziano, quasi a reazione alla pittura del '400 dominata dal tipo lungo, dette del tipo breve in Italia infinite realizzazioni plastiche. Attraverso vicende molteplici e tendenze contraddittorie, nel settecento e l'ottocento in tutta Europa il favore è decisamente orientato verso il tipo lungilineo. La passione per questo tipo arriva perfino a manifestazioni morbose quando — dice il Boldrini — «Il tema romantico della consunzione, del mal sottile, della tisi, insomma della malattia specifica dell'abito longilineo, diventa espressione del gusto di certe classi verso un ideale di struttura. Anche oggi nelle doti figurative e nel romanzo la costituzione lunga continua a prevalere.

Riguardo le tendenze estetiche insieme alla scelta degli attori cinematografici si è dimostrato altrove in base a dati antropometrici che l'attore tipico del cinema è un longilineo stenico. L'attrice tipica una longilinea con antagonismo (*). Fra gli attori i volti di tipo lungilineo astenico sono diventati assai rari, viceversa dominano per le artiste benchè per talune si osservi un timido indirizzo verso forme più robuste. Nuove artiste sono sorte dalla mandibola arrotondata, robusta, rivelante una minore astenia di quella ancora prediletta dai grandi pubblici. Si è così avuto l'esordio di artiste il cui volto è decisamente brevilineo stenico, mentre al contempo anche la loro struttura corporea appare identificarsi nel medesimo ectipo; ma esse, almeno in America, non

---

(*) R. Maggi: «La costituzione degli attori dello schermo». Milano 1935.

sembra abbiano riscosso durature simpatie: anzi una, che nell'intenzione dei registi avrebbe dovuto capeggiare la reazione contro la donna magra, iniziando l'era di favore per la struttura detta « courvacious » passati i primi istanti di celebrità, ha visto alquanto impallidire il proprio splendore.

Se invece si passa al secondo aspetto della selezione artistica la questione pur restando unitaria, si sposta nel campo del concreto, della applicazione pratica e si profilano difficoltà di ordine diverso.

Anzitutto *la bellezza pura* non è sempre cinematograficamente la più desiderabile e quella che fornisce i migliori risultati di « fotogenicità ».

Gli artisti e le artiste più celebri, esteticamente anzi non rappresentano i tipi più perfetti. Per chi abbia pratica di misurazioni non è difficile riscontrare evidenti, sensibili sproporzioni nello sviluppo dei vari segmenti del viso (*).

Più d'una volta si sono osservati orecchi, bocche, nasi che nessuno dei lettori e lettrici di quest'articolo vorrebbe possedere. Strano! Eppure contrariamente alla comune opinione vi è un'estetica del brutto, senza la quale taluni effetti artistici sarebbero irraggiungibili.

Se necessitano dunque volti particolarmente armonici bisognerà procedere ad una serie numerosa di fotografie in varie pose, a distanza e con illuminazioni diverse, al fine di rilevare in un primo tempo lo aspetto statico, mentre in un secondo occorrerà girare un breve « provino » dal quale però non si dovrebbe richiedere dal soggetto, niente di più di quanto si osserva per esempio in qualche cortometraggio in cui compaiono modelli di case di mode. D'altro lato ad eventuali deficienze fotogeniche rimedierà l'arte dei truccatori che oggi arriva a vere acrobazie.

Minore importanza ha la selezione rispetto alla fonogenicità, salvo s'intende il caso in cui la parte richieda elementi dotati di speciali virtù vocali.

Tuttavia è innegabile che esiste un problema estetico delle voci; poichè è noto in qual maniera sfavorevole agisca una voce sgraziata, che invece può essere corretta sia con esercizio, sia con accorgimenti nella ripresa sonora.

Sulla voce vi sarebbe da scrivere un capitolo: basterà ricordare l'influenza che essa può avere nel campo della scelta sessuale. Il ro-

---

(*) Anche su questo punto si veda R. MAGGI: « La costituzione ecc... ».

manzo di Belot « Les Baigneuses de Trouville » depone a favore di questa tesi e Binet opina che più di un matrimonio contratto con artisti di canto sia stato frutto di un fascino feticistico della voce (*). Come del resto si spiega il fatto per cui talune annunziatrici alla Radio contano migliaia e migliaia di anonimi ammiratori che candidamente confessano di esser innamorati della voce? E perchè la stessa attrazione non potrebbe ripetersi per i cineartisti? Ne segue che, salvo casi particolari, una voce fonogenica deve far parte del complesso di doti fisiche richiesto all'artista; e ciò sembra perduri anche per quel tipo di teorica cinematografica secondo la quale il suono in genere non dovrebbe avere importanza preponderante. Per fondare quindi un giudizio sulle qualità fonogeniche bisognerà effettuare un certo numero di incisioni così da ottenere una gamma molto varia.

Tali prove non sono assimilabili a quelle di lettura e dizione, ma mireranno soltanto a valutare i risultati, per esempio di una qualsiasi conversazione fra attore e regista, quelli che si ottengono facendo pronunziare frasi, o serie di parole congegnate in guisa per cui in esse si alternino, o susseguano combinazioni di vocali, di consonanti. È risaputa la difficoltà inerente alla buona registrazione delle sibilanti. Tuttavia qui si è ancora alla voce non sottoposta agli artifizi della recitazione, e che non sa sfruttare le eventuali inflessioni di cui può essere capace.

Va da sè che il disporre di tecnici provetti nella ripresa sonora è condizione indispensabile per la riuscita delle prove.

A conclusione di questo paragrafo si rileva che la selezione estetica intesa nei suoi vari aspetti presuppone registi e tecnici consci della delicatezza del compito loro affidato e la valutazione estetica del futuro attore dovrebbe preferibilmente essere affidata ad almeno due registi, in tal guisa la discussione, le critiche, le proposte, porranno meglio in luce i pregi e i difetti.

La selezione psicologica

Attuate le due precedenti selezioni si arriva al momento più arduo, quello della scelta in base alle facoltà psichiche del soggetto. Non sarà ora inutile porre qualche rilievo preliminare. Anzitutto, parlando di

(*) Kraft Ebing: « Psychopathia Sexualis », pag. 25-26.

facoltà psichiche non si intenda porre un taglio fra esse e le caratteristiche fisiche e funzionali del soggetto, è solo l'analiticità della presente esposizione, e la maggior chiarezza che con essa si cerca raggiungere quella che consiglia di riferirne separatamente. Se vi sono facoltà psichiche che sembrano prescindere da quelle somatiche (p. es. facoltà d'astrazione) altre appaiono così intimamente collegate a quelle o a particolari stati fisiologici e patologici da rendere vano ogni tentativo di segnare dei limiti. Basterà ricordare, e si cita non a caso, la perdita o diminuzione della memoria conseguente ad intensivo uso di tabacco per ricavare il substrato fisiologico di questa manifestazione psichica (*). Desiderio dapprima di verità nuove, seguito poi dalla constatazione che dagli studi condotti scaturivano conseguenze importanti per la pratica, hanno spinto numerosi studiosi ad indagare il modo di selezionare ed orientare gli individui per certi mestieri o professioni. È così sorta la psicotecnica, disciplina nuova, armata al contempo di tutte le risorse dell'indagine psicologica, e di raffinati strumenti di laboratorio. Ma quando si concordi nell'idea che l'attività in genere richiesta ad un artista è in gran prevalenza psicologica, vale a dire la rappresentazione più efficace di determinati complessi stati d'animo, ne deriva che ai fini pratici la loro selezione non comporta necessariamente tutto quel costoso apparato tecnico che è invece indispensabile in altri casi, come nella scelta dei piloti avieri. Certo non si deve nascondere che la selezione basata sulle capacità psichiche è ardua. La psiche di ogni individuo non si sviluppa, non si manifesta come avulsa dal mondo che la circonda, inoltre in essa si cumulano ereditariamente tendenze ed abitudini, sicchè in fine appare come il risultato di una condeterminazione di fattori, in cui prevalgono ora quelli intimi ora quelli esterni.

Le difficoltà quindi di bene selezionare sono evidenti. In difetto di precedenti esperienze quali potrebbro essere i criteri da adottare? Cri-

---

(*) Recentemente il prof. A. Scala ha, in un suo studio intitolato « La teoria dei Quanta e le sue relazioni colla medicina e colla biologia », applicata la famosa teoria di Plank agli oscillatori cerebrali.

Secondo lo Scala gli oscillatori cerebrali in azione emettono sempre *quanta* d'energia, che sono in relazione cogli stimoli agenti e che sono diversi per ogni intensità o per ogni forza degli stimoli da cui i *quanta* derivano... e più oltre egli nota che « non è raro poi il caso nel quale artisti e poeti domandino al loro genio quello che esso momentaneamente non può dare, provocando stati acidosici in sè stessi mediante gli stimoli, od, in genere, mediante gli eccitanti chimici.

Questi stimolano gli oscillatori, che danno allora *quanta* di energia sempre più elevati, quanto più forti siano gli eccitanti stessi. Così il pensiero si eleva, la poesia si libera, per un poco dai ceppi della materia e spazia nell'infinito e sul divino ove il lampo la illumina ». « Ricerche e studi sulla Patologia del Ricambio ». Luglio-Dicembre 1937. Roma.

teri soggettivi? Criteri obbiettivi? Criteri soggettivi sono quelli derivanti unicamente dall'intuizione non controllata o imperfettamente controllata dall'esperienza, dalla ragione. Se l'intuizione arriva di frequente a gettare un ponte fra il noto e l'ignoto, fidare ed operare soltanto in essa conduce sulla china pericolosa degli apriorismi, e abitua a presentare la soluzione del problema prima di averlo discusso. Insomma da una parte occorre formulare il maggior numero di ipotesi e dall'altra ricercare la soluzione di miglior convenienza guidati dalle facoltà di critica, ricordando che ove si sia trovato un metodo soddisfacente occorrerà perfezionarlo, renderlo più elastico ed adattabile ai singoli casi. Tutto ciò si ottiene solo attraverso ad esperienze successive che integrantesi nei risultati, indicano la via migliore.

La scelta degli aspiranti attori cinematografici in base ai requisiti psichici dovrebbe essere affidata ad un regista e ad uno psicotecnico, in tal modo il soggetto è sottoposto ad un duplice controllo per parte di specializzati che pur seguendo criteri diversi, agiscono per un unico scopo. Come linea generica di condotta l'esperto artistico sarà guidato sopra tutto dal lato intuitivo, il che gli deriva dalle sue esperienze in fatto d'arte, lo psicotecnico trasformerà quei criteri ponendoli su basi scientifiche sperimentali in guisa che le prove siano effettuate in ordine di difficoltà crescente, e cercando al contempo di rilevare la maggiore o minore emotività dell'esaminato (*).

Questa, ove risulti in prove ripetute *a distanza*, poco dominabile dovrà lasciare perplessi sull'opportunità di insistere nell'indirizzare il soggetto verso una carriera che invece richiede il più ampio controllo di sè stessi, dei propri sentimenti.

Premessi questi che sembrano essere i criteri generali, la selezione psicologica si rivolgerà in concreto alla valutazione, s'intende approssimativa:

1) della memoria;

2) della intelligenza e facoltà ideatrici e d'associazione;

3) della capacità di critica ed autocritica.

(*) Misure soddisfacenti tradotte in grafici dell'emotività richiedono speciali apparecchi, che non è il caso qui di descrivere, tuttavia uno sperimentatore provetto può valutarla da alcuni sintomi esteriori (cambiamento di colore, variazione nel numero delle pulsazioni, respiro accelerato, sudorazione, ecc.).

Certo, ove fosse possibile, sarebbe opportuno condurre l'esame con tutti i mezzi.

Non sarà però mai abbastanza rilevato che ciascuna di queste valutazioni dovrà fondarsi non solo sugli aspetti propri in esame, ma anche su quelli collaterali, o comunque collegati.

Riguardo la memoria il soggetto sarà invitato a ripeter senza alcun sussidio di suggeritore, brani di prosa, di poesia, monologhi brevi e dialoghi a fianco di un artista già provetto che colla sua presenza gli infonderà maggior fiducia. Per non rendere la prova soverchiamente gravosa, sarà opportuno agli inizi non richiedere nella dizione tutta la varia coloritura, benchè, sia sempre desiderabile abituare il soggetto a sfruttare al più presto le sue risorse vocali nel miglior modo.

Nel complesso le prove inerenti alla memoria, non sembrerebbero presentare speciali difficoltà, ciò che si richiede è una oculata scelta delle parti che si intende vengano imparate. Utilità notevole deriverà dall'istituire confronti sulla maggiore o minore velocità ad apprendere studiata in un artista provetto ed in un aspirante invitati a ripetere a memoria la stessa parte. Ma questa facoltà non deve neppure essere sopravalutata, perchè è risaputo esservi persone più che mediocri dotate di forte memoria ed altre invece di alta intelligenza che spesso ne sono scarsamente fornite, ed è indubbio che per un artista conta più questa seconda facoltà.

A proposito dell'intelligenza, e senza pretendere di darne una definizione ortodossa, essa è pensabile come quella caratteristica psicologica capace di stabilire rapide sintesi, analisi, correlazioni di aspetti lontani ed in genere intuizione di uomini, di fatti, di manifestazioni traendo un giudizio da elementi per lo più limitati che a sua volta può identificarsi o in un fine tecnico o in uno pratico.

L'intelligenza per ogni categoria di individui, quindi anche degli aspiranti attori ha due aspetti: uno *generico* sul quale non è il caso d'insistere, e uno *relativo* al tipo di professione.

Ma se è facile accertare con un dinamometro lo sforzo di un muscolo, come misurare o almeno approssimativamente valutare l'intelligenza?

Da un lato vi è il pericolo di cadere in un empirismo facilone, dall'altro quello di incorrere nel tentativo sterile del soverchio teorizzare.

Per mantenersi al contatto della realtà sembra che un modo sufficientemente razionale per concludere se nel soggetto sia presente il tipo d'intelligenza *relativo* sia il seguente:

Dati gli elementi principali di una comune trama cinematografica dovrà in modo rapido, chiaro svilupparli a grandi linee. Giustificherà

perchè esponga l'una piuttosto che l'altra opinione, prospetterà scene, risponderà quasi siano i tipi di attori che ritiene più adatti a sostenere quelle parti, sopratutto non dovrà unicamente ricordare i grandi nomi del firmamento cinematografico, ma descriverà, motiverà tipi di sua scelta; tutto ciò colla più ampia libertà di esposizione, in modo che questa prova assuma, *almeno in un primo tempo* il carattere di una conversazione in guisa che per il soggetto non si delinei quell'atmosfera di poco o nulla tranquillità che per molti accompagna ogni esame.

In un secondo tempo il soggetto sarà invitato a prospettare, ma di *sua completa iniziativa,* una breve vicenda cinematografica. L'individuo in tal guisa viene condotto in maniera quasi insensibile dal meno al più complicato.

Queste prove hanno il vantaggio di poter esser ripetute, sempre su motivi diversi, e da esse si potrà rilevare le facoltà ideative e la sensibilità artistica del soggetto.

Ma è necessario altresì sondare le facoltà critiche del soggetto. Questo si può ottenere in vari modi; o invitandolo ad esprimere un giudizio critico in genere su film noti, in tal caso non dovrà fare della critica per la critica, o meglio proiettando scene varie in cui esistono sbagli di impostazione scenica, di recitazione, senza che naturalmente egli sia a conoscenza di questi errori. Le possibilità al riguardo di questa prova sono quanto mai numerose, tutto dipenderà dalla abilità di scelta degli esaminatori.

Quando il soggetto avesse già girato un « provino » sarà utile ripetutamente proiettarglielo e sollecitarlo a farne la critica.

Una vera passione per l'arte non si manifesta se non attraverso al desiderio continuo di affinarsi e a tale scopo non vi è strumento migliore della autocritica, la quale a sua volta proverà se alla lunga nel soggetto esistano pazienza, volontà, capacità di sacrificio, doti queste pur necessarissime all'artista.

Ma gli aspetti psicologici esaminati costituiscono ancora la premessa alle complesse prove artistiche veramente specifiche della selezione per così dire artistica-psicologica.

Anche per quest'ultima selezione si pongono idealmente due tempi: nel primo essa verrà effettuata in modo tale che il soggetto non abbia la sensazione d'esser studiato, nel secondo invece il soggetto saprà perfettamente ciò che da lui si richiede.

Per disporre sin dall'inizio di un criterio di valutazione sembra opportuno ricorrere al seguente artifizio. Con una macchina da ripresa,

opportunamente occultata si fotograferà il soggetto, allorquando ad esempio si trovi a colloquio col regista, o con qualsiasi persona dello stabilimento cinematografico, in tempi, luoghi, situazioni diverse. Sotto pretesto di eseguire una visita agli impianti il direttore accompagnerà il soggetto, cercherà di farlo parlare, intrattenendolo su argomenti diversi, così da sviarne l'attenzione; parlerà d'arte, di teatro, di cinematografo, di moda, in tal modo ad un esperto appariranno i gesti e il loro grado di raffinatezza. La personalità artistica che è fin dagli inizi la risultante di un complesso svariatissimo di fattori verrà pertanto meglio vagliata. Certo è vano fare continue domande sotto la forma dell'interrogazione diretta, poichè allora tutto si riduce ad un arido questionario che il soggetto deve mentalmente riempire, dandogli in tal modo l'impressione di volergli anatomizzare la coscienza. Chi è posto davanti a dei questionari spesso non è sincero, e l'insincerità delle risposte si rivela talora con evidenza lampante. Il modo testè accennato di valutazione se da un lato ricorda quello che impropriamente è stato definito « provino psicanalitico » dall'altro se ne differenzia perchè oltre ad essere effettuato non all'inizio, ma avendo già il soggetto subito due selezioni, aggiunge la circostanza della « ripresa cinematografica » che mostrerà quali sono nella comune vita il portamento, l'andatura, il modo di gestire, le espressioni del volto.

A riassumere gli esami sin qui proposti si richiede il *provino* vero e proprio. Cronologicamente sarà l'ultima prova da eseguire. Nel *provino* il soggetto prende effettivo contatto colla macchina da presa, coll'ambiente ove si gira, ne respira l'atmosfera, ne sente l'influenza, ha la sensazione che tutte le sue facoltà siano chiamate a sostenere una prova decisiva.

Per raggiungere a pieno il suo scopo, il provino dovrà richiedere la gamma più svariata d'espressioni del soggetto. Il provino considererà quindi:

1) la mimica facciale;

2) la mimica gesticolare;

3) il portamento e le movenze del corpo;

dapprima le riferirà a singole situazioni psicologiche, in seguito converrà che esso presenti i caratteri di una breve vicenda.

Il provino fornisce pertanto una misura della sensibilità esprimendo quindi la velocità delle reazioni che hanno da essere rapide ma misura-

bili ed inabili a seconda dei momenti; utilizzerà entro certi limiti da stabilirsi caso per caso la ripresa « a rilento » al fine di meglio cogliere la coordinazione dei vari movimenti.

Un criterio importante per la migliore riuscita sarà quello di frazionare il provino, per non forzare eccessivamente l'attenzione del soggetto.

Una serie di stimoli ripetuti incessantemente, può ottundere la capacità di percezione e quindi di dirigere gli atti, sicchè si producono disordini nell'attenzione, con conseguente scarso o cattivo rendimento del soggetto.

È errato condurre il soggetto dinanzi alla *camera* e pretendere, sia pur dopo una certa preparazione, che in breve lasso di tempo egli pianga, rida, simuli amore, odio, gelosia, ira, proprio come se a piacere fosse possibile abbassare ipotetiche leve del suo cervello che comandino ciascuna ad uno stato passionale.

Se il soggetto è capace di ciò, tanto meglio, in caso contrario non è possibile inferire senz'altro a suo sfavore; d'altronde siccome è risaputo che durante la lavorazione di un film anche gli artisti provetti provano e riprovano, sarebbe assurdo pretendere la perfezione da chi è agli inizi.

Ma ciò non significa che si abbia a indulgere troppo nel giudizio nel quale va tenuto debito conto di quelle incertezze ed errori che pur lasciano luogo alla motivata supposizione che il soggetto stesso gradualmente migliorerà.

Qualora il soggetto sia ammesso a posare in un film, l'indagine psicologica preparerà nuovi e più affinati strumenti passando dallo stadio puramente di prova a quello in cui si crea un personaggio vero e proprio.

L'esperienza di ogni giorno mostra che vi sono artisti la cui personalità rivela gradatamente nuovi aspetti; svilupparli è compito del regista, ora col comando, ora colla persuasione, ora con quelli, si passi l'espressione che si potrebbero chiamare « trucchi psicologici » ora collo stimolare l'ambizione dell'artista, ponendolo a paragone di altri (*).

Tutto ciò non è che una pallida idea della realtà cui sarà bene avvicinarsi sempre e con nessun preconcetto.

(*) È risaputa per esempio l'influenza di certe musiche, atte a favorire certi stati psicologici, altrimenti difficili da ottenere.

CONCLUSIONI

Dall'esame sin qui condotto sembra emergano con qualche lieve ritocco taluni rilievi d'importanza notevole:

1) La selezione in genere occorre sia effettuata su un numero sufficientemente grande di soggetti scelti fra i ceti, nei luoghi, e tempi più diversi;

2) La selezione preferirà i soggetti che in precedenza abbiano ricevuta una educazione artistica preparatoria, sul tipo di quella insegnata al Centro Sperimentale;

3) La selezione, in ciascuno dei tre stadi contemplati non deve avvenire ad opera di una singola persona. Specie per ciò che concerne l'indagine psicologica questo criterio è tanto più valido perchè non è facile trovare chi accoppi in alto grado occhio d'artista e conoscenza razionale di psicologia;

4) La selezione è da effettuare secondo un metodo di analisi successive che si concentrino in prove in cui, nell'esame delle varie attitudini è osservato il criterio di gerarchia, cioè il passare dal meno al più complicato.

5) Le varie analisi, ma in particolare quella delle attitudini del soggetto vanno coordinate, fuse in sintesi nel «provino» secondo le modalità profilate;

6) La selezione sarà costantemente orientata verso la scelta della persona per il personaggio, ubbidire cioè al noto principio del «phisique du rôle» che in linea statistica-sperimentale è stato altrove verificato dallo scrivente nell'indagine dei rapporti fra costituzione e ruoli;

7) Sembra infine opportuno consigliare che nella selezione si cerchi di estrarre sia dal campo maschile che femminile un *tipo cinematografico unificato* che assommi le migliori caratteristiche della stirpe fuse in equilibrio armonico di forma ed espressioni sicchè esso riesca ben accetto sui vari schermi (*).

(*) A questo riguardo sembra opportuno osservare quanto segue. Aver stabilito il tipo costituzionale potrebbe costituire un criterio di orientamento verso i ruoli da far sostenere di preferenza, ma siccome vi sono individui che agli effetti artistici possono sostenere ruoli diversi, così il criterio suddetto assume probabilmente maggior valore quando lo si consideri quale verifica della correlazione che sussiste fra costituzione e ruoli, *ma nel caso degli attori già provetti.* Vedere su questo punto i miei citati lavori.

L'opera da svolgersi appare quindi complessa, e disseminata di imprescindibili difficoltà; tuttavia le esperienze successive, i perfezionamenti non potranno alla lunga non condurre ad un miglioramento naturale nell'utilizzare quanti hanno scelto la carriera dell'artista cinematografico.

RAFFAELLO MAGGI

Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana

La istituzione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'Estero, come dice l'articolo 1 del Decreto-Legge 4 settembre 1938-XVI, è stata suggerita da argomenti di ordine finanziario allo scopo di organizzare unitariamente la importazione di film stranieri in Italia. Come è stato annunciato, il Monopolio è stato affidato all'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.

È quindi l'E.N.I.C. che provvede, come annuncia il regolamento diramato dall'Ente stesso, agli acquisti dei film stranieri nei limiti che verranno fissati per i singoli paesi dal Ministero Scambi e Valute. L'E.N.I.C. a sua volta non riserverà a sè tutti i film importati. Si deve ritenere il Monopolio soltanto un monopolio per la importazione allo scopo di regolare l'uscita della valuta entro certi limiti. Quanto alla distribuzione dei film in Italia, continuano ad esistere, come per il passato, le ditte di distribuzione le quali cesseranno soltanto di essere ditte importatrici provvedendo, come dice il Decreto, l'E.N.I.C. a questo riguardo. L'E.N.I.C. stesso terrà per la propria distribuzione, come già per il passato, un certo numero di film.

Osserva ancora il regolamento dell'E.N.I.C. sul Monopolio che potranno concorrere alla ripartizione dei film da noleggiarsi in Italia le ditte distributrici e di produzione che avevano finora un contingente di importazione di film esteri e gli esportatori che dal 1° luglio 1936 al 30 giugno 1938 abbiano esportato all'estero film italiani.

In questo modo la situazione della distribuzione dei film stranieri in Italia rimane invariata. Le ditte distributrici di film stranieri in Italia sono le seguenti: E.N.I.C. che distribuisce film americani degli United Artists, francesi, inglesi e tedeschi in prevalenza della U.F.A. e della Tobis; Artisti Associati che distribuiscono film della United Artists e sporadicamente film francesi; Generalcine che distribuisce film ameri-

cani della Radio Keith Orpheum e sporadicamente film francesi e inglesi; Industrie Cinematografiche Italiane che distribuiscono film americani della New Universal; Consorzio Cinematografico E.I.A. che distribuisce film americani della Columbia; Minerva Film che distribuisce film americani della R.K.O. e talvolta film francesi e di altre nazioni; Manderfilm che distribuisce in prevalenza film francesi. Ancora, film francesi sono prevalentemente distribuiti da S. An. Gra. F. che distribuisce talvolta anche film tedeschi, Europa Film, Lux, S.A.I.C. Oltre a queste accennate vi sono altre ditte minori che hanno scelto i film da distribuire qua e là.

Alcune ditte prevalentemente dedicate alla produzione di film italiani hanno importato in qualche occasione dei film stranieri; così l'Astra Film che poi ha noleggiato i film acquistati attraverso l'E.N.I.C. Titanus Film, Manenti Film, Capitani Film, Scalera Film che ha acquistato di recente anche dei film americani di case minori.

Le ditte dedicate alla distribuzione di film stranieri in Italia, hanno anche prodotto talvolta o distribuito soltanto dei film Italiani. Quasi tutte hanno distribuito film italiani. Alla distribuzione di film italiani si sono dedicate anche tre delle quattro ditte rappresentanti dirette di quattro case americane, le cosiddette Big Four: Paramount, che ha distribuito un film italiano, Metro Goldwyn Mayer che ne ha distribuito uno; nessuno invece è stato distribuito dalla Twentieth Century Fox. Queste quattro ditte che vengono gestite direttamente dalle corrispondenti case americane non godranno d'ora in poi del beneficio della distribuzione dei film americani; chiuderanno cioè i battenti, non avendo le loro rappresentate americane accettato il sistema di acquisto istituito dal Monopolio.

Se la situazione non verrà subendo modificazioni di sorta, il numero dei film stranieri distribuiti in Italia verrà diminuendo. L'allontanamento delle cosiddette Big Four ha messo in apprensione gli esercenti i quali si sono chiesti « che cosa proietteremo? ». La situazione è delineata in un editoriale di « Cinema » da Vittorio Mussolini il quale fa anche delle cifre: trecento e forse più sono i film proiettati fino ad oggi in Italia annualmente, e di questi buona parte erano americani, e di questa parte almeno la metà appartenevano alle Big Four. Vittorio Mussolini osserva che è necessario quindi studiare relazioni con gli altri Paesi, stipulare accordi.

Al Monopolio hanno dimostrato di essere contrari anche i tedeschi; favorevoli invece sono i francesi. Dopo gli americani, al secondo

posto, stavano i film francesi, nell'ordine di importazione per quantità di film. Il numero dei film francesi potrà quindi essere mantenuto costante, per quanto una parte dei film francesi di recente proiettati siano stati piuttosto scadenti. I film vanno scelti comunque con una certa cautela anche per lo spirito morale di cui sono pervasi; i film tecnicamente migliori hanno infatti un contenuto decadente. Ma la produzione francese è vasta ed una scelta è quindi sempre possibile.

Le caratteristiche della industria del cinema francese corrispondono grosso modo a quelle della industria italiana. Non esiste infatti una grossa casa o più di una ditta di produzione e noleggio ad un tempo; ma esiste una grande quantità di case che producono ciascuna pochi film in un anno e li fanno distribuire da altre ditte che si dedicano esclusivamente al noleggio. Non esiste un organo centrale per la distribuzione dei film all'Estero.

Diverso è il carattere dell'industria tedesca, accentrata a Berlino, a Monaco, a Vienna. Vi sono alcune grandi ditte di produzione e di distribuzione: U.F.A., Tobis, Bavaria, Terra Film. Oltre a queste esistono ditte minori, produttori indipendenti che lavorano anche per conto delle ditte maggiori. Un criterio di produzione abbastanza simile insomma a quello vigente in America dove accanto a quella decina di case maggiori sono altre case minori, che si dedicano esclusivamente alla produzione di film riservati alla proiezione negli U.S.A. Film che erroneamente qualche ditta italiana ha pensato talvolta di importare; film scarsamente interessanti e modesti. Non è il caso quindi che si pensi a quei film.

Dalla Germania invece possono venire film in maggior quantità rispetto a quelli importati negli anni scorsi e scelti non sempre con vantaggioso criterio. Se guardiamo ai film prodotti in questi ultimi anni in Germania si nota una certa versatilità nella scelta degli argomenti ed una esecuzione abbastanza disinvolta, talora anche meditata.

Anche il cinema inglese è appoggiato a poche importanti ditte di produzione, dalla London Film alla Gaumont British. Gli stabilimenti sono a Denham, Elstree, Pinewood, a poca distanza da Londra. Se la produzione migliore inglese è considerata quella che comprende i film storici e in costume, film-etichetta del cinema britannico, non mancano tuttavia film d'altro genere. I teatri di posa inglesi accolgono poi registi di altri Paesi, che danno una impronta propria ai film, pur mantenendosi a un livello in cui non si trascura il valore commerciale che il film deve avere.

Sia con la Francia che con la Germania e la Gran Bretagna, i rapporti sono stati abbastanza frequenti in questi ultimi anni. Film di questi tre Paesi e in particolare della Francia e della Gran Bretagna non ne sono mancati in Italia. A tale importazione non ha corrisposto una adeguata esportazione di film italiani all'Estero; soltanto la Germania ne ha accolto un certo numero. A questo proposito vale la pena di osservare quanto, in linea di massima, vien detto all'Estero circa il nostro cinema e i nostri film: i quali dovrebbero essere secondo gli stranieri molto più italiani per essere esportabili più facilmente; si vuole in sostanza vedere il paesaggio italiano, la vita italiana del passato e del presente, tradizioni locali. Sarebbe opportuno che all'idea un po' retorica dell'Italia quale apparsa in alcuni film stranieri dove un angolo italiano è stato ricostruito in modo balordo, si contrapponesse una vera Italia. È evidente che gli stranieri cercano magari il folclore; ma si tratta di corrispondere ai loro desideri offrendo molto di più e molto meglio.

Basta guardare un film americano normale e che può avere avuto anche notevole successo per capire dove gli americani hanno puntato per raggiungere il primato che detengono nel mercato cinematografico; ogni film americano è direttamente ma molto più spesso indirettamente, un film di propaganda. Noi conosciamo usi americani, vita americana, meglio di quella italiana. E il cinema ha contribuito non poco a tale risultato.

Se Germania, Francia e Gran Bretagna, possono offrire in maggior quantità film per il mercato italiano, non va escluso che possano offrirne anche altri Paesi dove si produce meno ma talvolta bene.

Per esempio, si guardi la Svezia. Un solo film svedese è giunto in Italia in questi ultimi anni; era un film parlato cui però nella edizione italiana sono state applicate le didascalie. Ma la Svezia, come s'è potuto constatare alle mostre veneziane, ha prodotto e produce dei film che, anche commercialmente, sono tutt'altro che disprezzabili; anzi diremo che la tecnica e la recitazione dei film svedesi non ha nulla da invidiare alla tecnica e alla recitazione dei film americani; non bisogna dimenticare che la cinematografia svedese ha una tradizione cospicua che ha contribuito anche al cinema americano.

Una volta esisteva in Italia una ditta che importava esclusivamente film polacchi. Pare che questa ditta oggi non esista più. Tuttavia non sarebbe impossibile trovare nella recente produzione della Polonia qualche film adatto anche al mercato italiano. Dalla Cecoslovacchia sono venuti in Italia due o tre film in questi ultimi anni; ed erano piuttosto

notevoli. Nella recente produzione boema vi è più di un film degno di essere importato in Italia.

Interessante sarebbe poi far venire in Italia qualche film portoghese. In Portogallo la produzione è limitatissima; pochi film in un anno: caratteristiche squisitamente nazionali. Un tipo analogo di produzione è quello degli Stati del sud-America dall'Argentina al Messico.

In questi ultimi tempi si è andata verificando in Italia una tendenza al film in doppia versione in compartecipazione con la Francia o con la Germania. Di solito non si tratta di film genuini che possono rappresentare uno stile italiano; anzi in questi film lo stile è dichiaratamente ibrido specie quando essi sono diretti da un regista che non ha spiccate qualità personali, ma che si mantiene in un tono di mestiere soltanto. La formula può essere favorevole a dimostrare le possibilità delle nostre attrezzature tecniche, magari anche a raggiungere certi scopi commerciali, ma non tanto a creare un cinema decisamente italiano.

Le case che producono film in doppia versione sono di solito case sorte per la produzione di un solo film. In Italia vige lo stesso sistema che in Francia: numerose le case di produzione, pochi i film che annualmente ciascuna di esse produce. In questi ultimi tempi si è tuttavia costituito un consorzio di produttori i quali continueranno però a produrre film ciascuno per conto proprio affidandoli ad una comune distributrice. I consorziati sono: Industrie Cinematografiche Italiane, Fono-Roma, Aurora Film, Italcine, S.E.C.E.T., Soc. Produzione Film Internazionali, A.P.E., S.A.F.A., Gallia, Augustea Film, Itala-Acustica, Etrusca Film. La denominazione comune è U.P.A. ovvero Unione Produttori Associati, la marca di distribuzione è I.C.I.-Delf. Non è improbabile che alle ditte finora consorziate altre se ne vadano aggiungendo; anzi il programma della casa sarebbe appunto quello di valersi di altri produttori da consorziare; la casa stessa produrrebbe complessivamente dai venticinque ai trenta film annui. Annuncia tra l'altro di volersi avvalere di elementi del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Una ditta che, rispetto alle varie case produttrici, ha il vantaggio di avere propri stabilimenti è la Scalera Film, il cui programma sarebbe quello di produrre film in continuità. Le altre ditte italiane che in questi ultimi tempi hanno prodotto film sono: Astra film, Imperator Film, Juventus Film, Amato, I.C.A.R., Romulus-Lupa-Oceanus Film, Era Film, Mediterranea Film, Roma Film, Grandi Film Storici, Manenti Film, Nembo Film, S.C.I.A., Comoedia Film, S.A.P.E.C., Continentalcine, Irpinia Film, Generale Italia Film.

Esiste inoltre un Consorzio Noleggiatori Film Italiani che distribuisce alcuni film prodotti da una parte delle suddette ditte di produzione. Che, in un momento come l'attuale, si senta il bisogno di un forte organismo di produzione, con un programma di una dozzina di film l'anno, improntati soprattutto ad uno stile tipicamente italiano, che si valgano della nostra tradizione artistica, del nostro paesaggio, di quei motivi che rappresentano l'Italia d'oggi, è cosa da molti sentita. Che i nostri produttori di solito non si dimostrino molto coraggiosi, è cosa che non ci si può nascondere. Invece sarebbe assolutamente necessario che essi si rendessero consapevoli dei loro compiti. La produzione italiana è particolarmente favorita dalle leggi. Ma — e la domanda è stata fatta ancora e da altri — i produttori e anche tutti coloro che fanno del cinema in Italia, hanno sentito la responsabilità di ciò che fanno?

Il Monopolio riporta indirettamente sul terreno la questione. Eppure proprio in questi ultimi tempi il cinema italiano è andato decadendo. Un solo film italiano ha avuto un grande successo; gli altri sono stati trattati male da quello stesso pubblico che i produttori credevano di conoscere bene, di avere per così dire in mano. Oltre alla mentalità dei produttori è da prendere in considerazione quella dei noleggiatori i quali sono fissati su certi nomi di attori e di registi che secondo loro sono gli unici che possono fare dei film di successo; e questi film di successo sarebbero infine commedie di sapore esotico o addirittura di provenienza straniera. Oltre ai produttori, ai noleggiatori, ci sono tutti gli altri che fanno parte della produzione cinematografica. Si sta attraversando un periodo di incertezze, di cui molti approfittano, magari a vantaggio loro (paghe altissime a certi attori per esempio) ma a svantaggio del film; o meglio senza tenere presente lo scopo della produzione che è il film, al quale tutti dovrebbero collaborare impegnandosi nel ruolo che a ciascuno spetta e svolgendo le rispettive mansioni con la necessaria coscienza. Invece questo non sembra essere il metodo seguito in questi ultimi tempi dai complessi artistici industriali che collaborano (o dovrebbero collaborare) per la realizzazione di un film. Vi sono dei film preventivati per una certa spesa, che costano alla fine molto di più, film per la cui ripresa è stabilito un periodo di quaranta giorni e che invece dopo due mesi e mezzo si stanno ancora girando. Tutto ciò comporta degli svantaggi industriali che possono essere anche considerevoli.

Dal punto di vista artistico, già s'è detto come a nostro avviso non convenga rifarsi troppo all'estero. Il fare dei film su delle commedie straniere, il rifare dei film stranieri, il farli dirigere da registi stranieri

magari di secondo piano, non può portare il cinema italiano a quella autarchia che sarebbe auspicabile.

Ora, il Monopolio dovrebbe proprio favorire indirettamente la produzione italiana. È probabile che il sistema di acquisto dei film dall'estero subisca delle modificazioni con l'andare del tempo, non sarebbe impossibile che fra qualche mese le stesse Big Four americane ritornasserò a mandare i loro film in Italia (salvo che poi noi li accettassimo); potrebbe darsi che anche le altre case americane cessassero dal mandare film in Italia. In quarantatrè anni di cinema sono accadute tante cose! Ma è tuttavia necessario che il cinema italiano trovi una soluzione, almeno parziale; perchè è desolante vedere che il pubblico accorre in massa alla proiezione di un film americano mentre va malvolentieri ad assistere ad un film italiano, commentando e con ragione, aspramente, una vicenda stantìa che di italiano ha poco o nulla.

FRANCESCO PASINETTI

Cinema autarchico

In un precedente articolo, su questa stessa Rivista, avevamo accennato alle possibilità autarchiche della cinematografia italiana specialmente sotto il punto di vista dei materiali d'impiego.

Nei pochi mesi trascorsi dalla data di pubblicazione l'autarchia ha compiuto progressi giganteschi in ogni campo dell'attività nazionale. Qualche passo è stato anche fatto nel settore tecnico cinematografico. Così, oggi, il mercato italiano del film vergine si è liberato da ogni importazione dall'estero anche per quanto riguarda il negativo, elemento, questo, assai delicato e importante, che incide notevolmente, tanto come fattore economico quanto come fattore artistico, sul bilancio della produzione. Siamo sicuri che la situazione di monopolio che si è così venuta creando servirà d'incentivo alla ditta fabbricante per migliorare sempre più i suoi prodotti, e anche per conquistare all'Italia nuovi mercati di sbocco.

Così pure nel campo della costruzione di apparecchi da presa ottica e per la registrazione fonica, ottimi e seri elementi conducono una battaglia per il materiale nazionale, incitati e sorretti validamente dalle Autorità e dagli Enti che seguono con sommo interesse lo sviluppo delle manifestazioni autarchiche in ogni settore.

Non è dunque peccare di eccessivo ottimismo il prevedere, a non troppo lunga scadenza, un'indipendenza quasi completa della cinetecnica italiana da ogni servitù verso l'estero.

Ma il cinematografo è, come ogni branca di attività moderna, in uno stato di continua evoluzione. La ricerca, lo sforzo verso perfezionamenti, verso nuove vie e nuove possibilità è continuo, assillante nel campo della cinetecnica. Sono centinaia e centinaia di studiosi, di sperimentatori, d'inventori che quotidianamente perseguono nuove mète, modeste alcune, altre arditissime. E questo immenso lavorìo nascosto e ignorato sfocia in generale, o prima o dopo la fase sperimentale, in una serie numerosissima di brevetti.

Il complesso dei brevetti in un determinato campo dello scibile rappresenta la quintessenza della scienza applicata in questo campo. Non c'è biblioteca, enciclopedia, volume o collana di pubblicazioni o di riviste che possa, anche lontanamente, paragonarsi alla consultazione dei brevetti per dare un'idea esatta e completa dello sforzo e del progresso raggiunti in un determinato settore di attività tecnica.

La legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale è in continua evoluzione e tende sopratutto ad assicurare il valore del trovato e a garantirne l'esclusività di sfruttamento a chi di diritto. Ma, una volta stabiliti questi due importantissimi elementi, il brevetto non deve più essere considerato come qualcosa di nascosto, di segreto, di difficilmente conoscibile. È vero che — il linea di diritto — è possibile ottenere una copia di un brevetto concesso; ma a costo di quali ricerche, di quali difficoltà, di quali lungaggini, sanno coloro i quali abbiano dovuto occuparsi di queste cose. E non basta. È elemento di generale interesse che lo studioso possa rendersi conto, in modo rapido, completo ed economico, di tutti i brevetti relativi ad una determinata materia, e non soltanto ch'egli abbia la possibilità di consultare un brevetto di cui ha già notizia e di averne copia. È nota la perfetta organizzazione del *Reichspatentamt* sotto questo punto di vista.

Chiunque voglia rendersi edotto di quanto sia stato brevettato in Germania in un determinato settore tecnico, non ha che a recarsi al predetto ufficio (dove si accede liberamente e gratuitamente); ricercare negli indici il gruppo e la sezione cui appartiene la materia che l'interessa, e poi — senza fare domande o richieste di sorta, verbali o scritte — cercare personalmente e prendere i volumi rilegati contenenti i testi e i disegni dei brevetti ricercati. L'interessato può compulsare, copiare, prendere appunti; poi rimetterà a posto i volumi. Se desidera inoltre avere copia di uno o più brevetti, non ha che da recarsi in apposito ufficio, riempire un modulo e in cinque minuti, dietro pagamento di modestissima somma, riceverà copia originale dei brevetti richiesti, poco importa se questi siano vecchi o moderni.

Di più, nella sala centrale, egli può anche prendere visione delle domande originali degli ultimi brevetti richiesti, non ancora concessi, ma già *ausgesetzt*, cioè esaminati e approvati, ma *esposti* per un certo lasso di tempo, affinchè eventuali interessati possano avanzare obiezioni od opposizioni.

Ma non basta. In altre sale, alle quali pure si accede gratuitamente, sono raccolti in grossi volumi, disposti per paese e per materia, tutti i

brevetti esteri che l'Ufficio germanico raccoglie e riordina direttamente. La consultazione dei volumi avviene come per i brevetti tedeschi; si possono poi avere, entro 24 ore, le copie fotografiche dei brevetti che si desidera portare con sè. Anche queste copie sono fornite a un prezzo modicissimo.

Non si nega certo che una simile organizzazione sia stata e sia piuttosto costosa ed abbia richiesto un lavoro paziente e metodico della durata di molti anni.

In complesso, qualunque industriale, grande o modesto, qualunque studioso o scienziato del Reich non esiterà ad affermarvi che l'organizzazione del *Reichspatentamt* costituisce la base stessa dell'industria germanica e rappresenta pertanto un valore materiale immensamente superiore a quello del denaro speso per istituirla e per mantenerla.

Ma, oltre al valore materiale, l'istituzione germanica rappresenta un immenso valore spirituale ed autarchico. La grande facilità colla quale lo studioso, o l'inventore geniale, ma povero, possono acquistare una profonda, completa conoscenza della materia che forma oggetto delle loro ricerche, mentre li arricchisce di cognizioni preziose, evita un dannoso sciupìo di tempo e di denaro, impedendo — come avviene, per esempio, troppo spesso da noi — di *riinventare* quello che è già stato studiato e inventato da altri. Venendo a conoscenza di quanto è stato fatto all'estero resta assai più agevole studiare e realizzare procedimenti e sistemi nazionali e contribuire così direttamente al progresso autarchico del paese.

Autarchia significa in molti casi utilizzazione di forze o di elementi apparentemente trascurabili, se considerati in modo isolato; ma che possono diventare imponenti se convenientemente riuniti e integrati. Così avviene per le piccole, modeste capacità innovatrici o inventive dei singoli; l'autarchia non può solo basarsi sull'opera dei genî, ma trova un sicuro alimento anche nel lavoro tenace e fattivo di più modeste intelligenze. Ed è forse in queste, più ancora che nei genî, che il progresso autarchico trova i suoi più certi elementi di successo. E se c'è un campo che, non richiedendo, per le sue ricerche, prove grandiose e materiali copiosi, più si presta allo sfruttamento dei piccoli e grandi trovati di perfezionamento, questo campo è proprio quello della cinematografia. Sarebbe dunque utilissimo che i nostri inventori, che si occupano di questioni cinetecniche, potessero trovare, all'infuori degli appoggi generici (che già oggi non mancano, ma che, in molti casi debbono

forzatamente rimanere platonici) anche appoggi sostanziali, finanziari e tecnici.

Ora, le premesse per concretare un'opera d'incitamento e di assistenza a favore degli inventori e degli innovatori nel settore cinetecnico, già sussistono in Italia.

Il Consiglio delle Ricerche, l'Associazione Inventori, la Commissione per l'Esame delle Invenzioni, il Comitato Nazionale Tecnico per la Cinematografia sono altrettanti organi che, entro i limiti delle loro possibilità, possono intervenire (e intervengono spesso) a sorreggere l'opera dello studioso e dell'inventore. Ma i primi tre organismi devono occuparsi di un immenso numero di problemi aventi attinenza con tutti i rami dello scibile, così che, oberati come sono, da un lavoro enorme e multiforme, non possono intervenire in pieno a favore di una branca, interessantissima si, ma piuttosto limitata, qual'è la cinetecnica. Il Comitato Tecnico è invece un organismo specificatamente competente, ma di carattere esclusivamente consultivo.

Esiste invece un altro organismo attualmente in pieno sviluppo e che, per la serietà degli intenti, per le potenziate possibilità, per il sempre crescente prestigio, per la spiccata e specifica competenza, potrebbe agevolmente riunire in sè — per quanto riguarda il campo cinematografico — le sparse mansioni devolute oggi ad organismi d'importanza e di funzioni troppo vaste e lontane dagli speciali problemi del cinema. Quest'organo è il *Centro Sperimentale di Cinematografia.* Sappiamo che questa idea è già stata ventilata: non ci resta che augurarci che essa possa presto realizzarsi in modo concreto nell'interesse vero della nostra cinematografia e del suo sviluppo autarchico.

Bisogna tuttavia riconoscere che, per questo sviluppo autarchico, non sono sufficienti nè la genialità e la tenacia dei nostri tecnici o studiosi, nè l'azione protettiva delle Autorità, nè le facilitazioni per gli studi e le esperienze. *Occorre formare la mentalità autarchica anche presso gli industriali.*

Siamo qui ancora nel campo tecnico, del settore produzione parleremo più avanti. L'industria cinetecnica italiana si è dimostrata piena di entusiasmo produttivo in molti settori, e questo sino da molto tempo prima delle sanzioni e della conseguente provvidenziale campagna autarchica. Si deve riconoscere che, quasi sempre, dove la battaglia è stata data, essa è stata anche vinta. Si tratta però nella quasi totalità dei casi piuttosto di una forma imitativa della produzione straniera, talvolta anche migliorata, raramente però tale da rappresentare vere e proprie

realizzazioni d'idee genuinamente italiane. L'industriale, un po' per l'elevato prezzo del prodotto estero, un po' per la spinta di organi o enti interni, un po' per orgoglio professionale, ha compreso che, in molti casi, patriottismo e tornaconto potevano collimare. E ha spontaneamente creato e messo in vendita ottimi prodotti nazionali.

Noi non possiamo considerare, questa, come vera e propria mentalità autarchica. Una mentalità veramente autarchica, nel senso attuale e bruciante della parola, contiene indubbiamente un'idea di lotta, di rischio, di volontà tesa e spesso anche di sacrificio personale nell'interesse superiore del Paese.

L'industriale italiano, al quale si presenta, per esempio, un'ottima, interessante, riuscitissima invenzione italiana, tale da assicurare, in un certo ramo, non solo l'indipendenza, ma anche una futura superiorità nazionale, il quale industriale nicchia, ponza, pesa e ripesa, manda e rimanda e poi nega il proprio appoggio e il proprio intervento perchè... non vede l'affare, non ha certo una mentalità autarchica, anche se egli è un ottimo costruttore di macchine in concorrenza con quelle straniere. È, questa, storia di tutti i giorni e non mancherà, fra i nostri lettori, chi abbia fatto questa poco gradita esperienza. Certamente, è difficile cambiare la testa alle persone, ma vi sono casi — e ne conosciamo tutti — in cui l'intervento diretto o indiretto dello Stato sarebbe indispensabile. Ma non per consentire poi a terzi, passato il periodo iniziale del rischio, d'intervenire in ritardo, al sicuro e di trarre indebito lucro dalla genialità altrui e dal lungimirante intervento statale.

E qui vien fatto di pensare alla grande utilità che avrebbe — ai fini dello sfruttamento autarchico dell'intelligenza studiosa — la possibilità di poter disporre di *laboratori di ricerche e di controlli*, gestiti dallo Stato, da istituzioni parastatali, ma comunque indipendenti dall'industria, che non è quasi mai scevra, nei suoi interventi, da spirito o eccessivamente gretto o eccessivamente speculativo. E anche questi laboratori potrebbero essere utilmente installati presso il Centro Sperimentale, che verrebbe così ad allargare il significato della sua denominazione, nel senso che in esso si organizzerebbe non solo l'esperimento del materiale umano, ma anche quello del materiale tecnico e scientifico.

Non si può, però, parlare di autarchia nel campo cinematografico limitandone il concetto alla sola parte tecnica costruttiva. Il cinema è sopratutto un'attività di pensiero; anzi, fra tutte le attività di pensiero,

quella che più penetra nelle masse e le influenza. Non è dunque possibile seguire per la cinematografia gli stessi concetti autarchici che si seguono per la fibra tessile, per il minerale e per tutto quanto possa rappresentare un semplice valore materiale nell'economia del Paese.

C'è un'autarchia del pensiero la cui importanza può, in determinate contingenze, superare anche quella dell'autarchia economica.

C'è anche una bilancia ideale dell'importazione e dell'esportazione del pensiero; il Regime conosce perfettamente e apprezza l'enorme valore di questa bilancia: lo provano le numerosissime provvidenze destinate ad espandere con ogni mezzo il pensiero italiano oltre confine.

Fra tutti i mezzi d'espansione artistica e culturale il solo che oggi sia ancora in piena carenza in Italia è proprio il cinematografo.

Presupposto di una produzione e, più ancora di una espansione autarchica, è la capacità di produrre. Bisogna che il pubblico sia indotto ad amare, ad apprezzare il film italiano collo stesso senso di gioia e di orgoglio con cui esso ama ed apprezza infiniti altri prodotti dell'ingegno e dell'abilità nazionale.

Cercare i mezzi per raggiungere questi scopi autarchici materiali e morali, significa studiare le cause dell'attuale deficienza della cinematografia italiana. Significa rifare, una volta di più, ciò che da dieci anni si sta facendo, dalle più alte gerarchie all'uomo della strada. Lavoro quanto mai inconcludente ed ozioso, perchè, oggi, tutti conoscono le vere cause del male.

In fin dei conti, non si può dire che la cinematografia italiana manchi di basi tecniche e finanziarie per raggiungere un ottimo grado di sviluppo e di fioritura. Abbiamo bellissimi e attrezzatissimi teatri di posa, con tecnici perfettamente capaci; i capitali abbondano in certi gruppi e non difettano in altri; lo Stato protegge e aiuta tangibilmente con interventi di cui invano cercheremmo gli analoghi per altre industrie; il credito, per chi ha, non manca. Se non v'è sovrabbondanza di attori e di registi la colpa va addossata ai produttori, che hanno la fobìa dei nuovi. Ma quanta bella messe d'intelligenza e di capacità potrebbe dare questa nostra Italia, per poco che si aprissero porte e finestre!

E tutto il resto: il noto, invidiatissimo substrato di bellezza, d'arte, di storia che avrebbe dovuto fare del nostro Paese, logicamente, la mecca del cinema.

Invece pare sia fatale — salve nobili, ma rare eccezioni — che la produzione italiana debba oscillare fra la stucchevole imitazione della *pochade* di terz'ordine e il drammone infarcito di bolsa rettorica e d'in-

sopportabile birignao. Perchè, in fondo, di che si lamenta il pubblico o direttamente oppure per mezzo della critica più serena ed autorevole? Si lamenta che i soggetti siano in gran parte idioti e che quando non lo siano, vengano assassinati da una sceneggiatura insufficiente, da un dialogo povero, da una recitazione falsa, leziosa, voluta, non naturale, quasi sempre inefficace.

Ora, ci chiediamo, tutto questo ha forse rapporto cogli interventi statali, con potenti consorzi di produttori, coi circuiti di teatri, col potenziamento del noleggio e con tante altre bellissime e utilissime cose che, però, dovrebbero avere come primo presupposto, una buona e sufficiente produzione? Un rapporto esiste, ed è il seguente: se un piccolo produttore, che basa la sua possibile attività futura sopra l'esito del primo film, fa fiasco, è definitivamente rovinato. I consorzi, i circuiti, ecc., invece, rappresentano una specie di forma assicurativa contro la cattiva produzione, la quale, grazie alla protezione statale, finisce quasi sempre per rendere, e, quando il capitale rende, non c'è motivo di mutar registro.

Bisogna invece mutar registro, a qualunque costo e con qualunque mezzo. Chi scrive ricorda — a proposito di battaglie autarchiche — quali lotte dovettero sostenere, tra il '35 e il '37, i fautori della produzione nazionale della cellulosa. Fortissimi interessi contrastanti si opponevano e si sovrapponevano ostinatamente alle ponderate e nobili iniziative innovatrici, e spesso anche, con tenace passiva resistenza, alla manifesta volontà del Regime. Ma venne il momento dell'*aut aut;* gli oppositori furono costretti, volenti o nolenti, a tacere; sorsero gli impianti e il problema autarchico della cellulosa fu affrontato e, come sempre, risolto in pieno.

Per quale motivo non si possa fare lo stesso per il cinema, non sapremmo dire. Da anni lo Stato interviene, ora con forme di più stretto controllo, ora lasciando una maggiore libertà d'azione, ma sempre con ingente sacrificio finanziario. Ciò nonostante il problema, quantitativo e qualitativo, è tutt'altro che risolto; ciò prova che l'azione statale — intendiamo l'azione orientatrice — non è stata efficace. Occorre una azione più energica, che tenga conto degli errori del passato e, sopratutto, dei difetti d'ambiente. Al disopra degli interessi privati, che non sono mai stati sottovalutati e che, anzi, in questo settore sono piuttosto stati sopravvalutati, stanno gli interessi materiali e morali del Paese. Soltanto lo Stato può essere in grado di salvaguardare questi interessi. In Regime fascista l'attività cinematografica dovrebbe costituire un

settore riservato soltanto ad elementi degni, per capacità, competenza, sensibilità e comprensione, della sua enorme importanza economica, sociale e politica. Un film cattivo, o anche semplicemente mal fatto, costituisce sempre un danno per l'economia del Paese e per l'igiene artistica e spirituale del pubblico. Esiste un severo controllo su tutti i prodotti che possono essere nocivi alla salute del corpo: perchè non istituirne un altro, altrettanto severo, sui prodotti destinati al nutrimento spirituale delle masse? La censura morale e politica non basta; occorre un controllo preventivo e repressivo anche per quanto riguarda il valore artistico e il contenuto spirituale dell'opera cinegrafica. Questo controllo, che lo Stato può esercitare con obbiettiva serenità e al sicuro da ogni arbitrio, non può spaventare il produttore serio e conscio del suo dovere. Se qualcuno si spaventasse, tanto meglio; lascierà il posto ad altri, più capaci, e farà risparmiare denari allo Stato e cattivo sangue agli spettatori.

L'assillo del denaro, che un tempo fu gravissimo, ha fatto dimenticare che il denaro non basta. E così assistiamo oggi a un movimento attivissimo di fondi, pacchetti di azioni, costituzioni di consorzi, acquisti di teatri, combinazioni di produzione di noleggio, di esercizio. E si prevede la produzione di tanti film e lo sfruttamento di tanti altri film all'anno, e l'accaparramento di tante sale, per tante migliaia di spettatori... Ma nessuno, o quasi, si preoccupa della qualità della merce che dovrà essere prodotta e che dovrà circolare per il noleggio e l'esercizio. Il cinematografo, si diceva, è arte; poi divenne arte-industria; oggi, per quasi tutti i produttori, è semplicemente industria. Un'industria protetta da un lato dal premuroso e largo intervento dello Stato, e assicurata dall'altra dalla fame dell'esercizio. Fame che crescerà a dismisura, non solo per la necessariamente ridotta importazione, ma per l'impossibilità, per la maggioranza dei film, di una lunga programmazione.

Controllo statale, ci vuole; sereno e benevolo, ma energico e oculato. Dai cantieri italiani non potranno certamente uscire soltanto dei capolavori, ma non dovranno più uscire film del tipo che per così lungo tempo hanno infestato le nostre sale e mortificato il nostro spirito e il nostro buon gusto.

Basteranno dieci buoni lavori per risolvere in pieno la crisi del cinema italiano e, ad un tempo, in modo rapido e integrale, il problema dell'autarchia spirituale ed economica della cinematografia nazionale.

ERNESTO CAUDA

Gli ebrei nel cinema

Prima di diventare un'industria, il cinema ha attraversato un laborioso periodo di studi e di tentativi nella creazione della sua ottica e della meccanica. Sono gli anni in cui, in diverse parti del mondo, come per una leva silenziosa e suprema, scienziati e artigiani dedicano molti anni della propria esistenza e qualche volta tutta la vita alla ricerca della realizzazione del movimento. È difficile, perciò, attribuire la paternità del cinema a questo o a quello. Converrebbe suddividere il merito, maggiore o minore secondo i casi, un po' a tutti, a John Herschel per le sue esperienze, a Etienne Marey per il suo fucile fotografico del 1882, a Emile Reynaud per il suo teatro ottico del 1892, a Demeny per il suo cronofotografo del 1893.

Tra questi pionieri e i loro compagni, che sono tanti e non tutti convenientemente conosciuti, non si trovano ebrei. Come non sono ebrei nè Thomas Alva Edison, nè i fratelli Louis e Auguste Lumière che, col brevetto del 13 febbraio 1895 e con la prima proiezione del 22 marzo dello stesso anno, sono considerati i padri più autentici del cinema. Il fatto è degno di nota e dimostra, una volta di più, il carattere e le predilezioni degli ebrei. Costoro non ammettono e non conoscono il sacrificio della propria esistenza e magari dei propri beni e degli affetti domestici al conseguimento di un ideale, al tormento creativo di una invenzione o di una scoperta, se questo ideale non rende, come quasi sempre avviene, un corrispettivo sicuro e garantito in moneta.

Non è a dire che il cinema non li abbia, allora, attratti. Non le possibilità artistiche che si rivelano di giorno in giorno sempre più promettenti li attiravano, ma l'odore dell'affare. Così, mentre tutti quelli che avevano contribuito alla invenzione e al perfezionamento meccanico del cinema, a parte l'intima consolazione del loro lavoro di aver fatto qualche cosa che come importanza era sullo stesso piano dei caratteri mobili da stampa, traevano una magra consolazione dal loro lavoro di anni e spesso vivevano in miseria, gli ebrei aspettavano al varco.

Non ancora un anno era passato dalle proiezioni di Lumière alla « Société d'Eucouragement à l'Industrie Nationale », a Parigi, e dalle prime a pagamento organizzate dagli stessi Lumière negli scantinati del Grand Café, boulevard des Capucines, per trarre fondi per ulteriori esperimenti, che un ebreo, Charles Pathé, volge l'attenzione al rumore che la nuova invenzione aveva fatto in Francia e fuori.

Ma solo più tardi Pathé si rivolge ad un artista, il primo creatore annoverato dal cinema, Georges Méliès, che ogni giorno escogitava, nei suoi brevi filmetti, trovate ed espedienti, trucchi che sono stati poi adottati dalla tecnica del film, e che allora conferivano al cinema un che di magico e di stupefacente. Nel 1912 Méliès si accorgerà di quanto le sue opere avessero perduto quello strambo sapore surrealistico, sconfinante qualche volta nei regni misteriosi dell'arte, quando, per ordine di Pathé, Ferdinando Zecca manometterà, « per esigenze commerciali », il suo piccolo capolavoro: *Cenerentola.* Ricordiamo: il primo dolore « per esigenze commerciali » è stato procurato da un ebreo. In compenso, il cinema francese aveva conquistato il mondo: Pathé aveva organizzato ditte di noleggio in Italia, in America, in Russia, in Danimarca e altrove, mentre Gaumont pensava all'Inghilterra.

La nascita delle industrie cinematografiche nel mondo è sancita quasi sempre da ebrei. Adolph Zukor era un merciaio del Ghetto, rivenditore di pelli. Nel 1903, attirato dai facili guadagni possibili col cinema, si dà all'esercizio di sale. Gli affari van bene, la cosa prende piede e si ingrandisce, entrano in ballo Marcus Loew e il sarto William Fox, dal cui nome doveva poi nascere una delle più forti case americane. Questi avvenimenti avevano come centro S. Francisco. A Chicago intanto, un altro ebreo, Carl Laemmle, si occupava con successo di esercizio. Nel 1905 si realizza il primo film « western », fatto da William Selig e nel 1907 il primo grosso film storico, *Ben Hur,* fatto da Kleine George, Samuel Long e Frank Marion. Nomi che parlano da soli.

Ma per gli speculatori che non hanno nulla da perdere, che amano chiamarsi i « cavalieri dell'industria », il cinema spalanca prospettive molto più vaste. Adolph Zukor trova in *Regina Elisabetta* interpretata da Sarah Bernhardt (una ebrea che poi non volle più sapere di ebraismo) il film che vale tutte le sue pelli più rare, perchè riesce a guadagnare con esso in America 60.000 dollari. In conseguenza del grande successo finanziario, Zukor si mette d'accordo con due impresari americani e con l'ebreo Daniel Frohman per fondare la « Famous Players ». Scopo: la produzione di un film alla settimana.

William Fox non aveva tardato ad accorgersi dell'effetto puramente pornografico esercitato dalle donne sullo schermo: per cui nacque la prima « vamp » dello schermo: Théda Bara, sotto il cui nome si nascondeva una ebrea tedesca, nel film *La vampira* tratto dal poema di Kipling.

Il dolore per « esigenze commerciali » e l'istituzione della donna fatale, opera di ebrei, sono i cardini sui quali s'è poi istallata la cinematografia. E non bisogna dimenticare che un ebreo in America, Max Factor, si specializzò in seguito nel fare apparire i volti più belli che nella realtà con i suoi ceroni, le sue ciprie e le sue matite colorate. Nasce così la fotogenia, ossia lo sforzo della bellezza formale, che poi è diventata una delle più ferree leggi del cinema.

Un dubbio ci viene. Se questi ebrei non avessero trasmodato dal loro campo puramente commerciale, o se non fossero stati ebrei ad interessarsi dell'affare cinematografico, se fossero stati degli altri, o se avessero separata l'industria cinematografica dal film in sè, come l'editoria è separata dall'effettiva scrittura e quindi creazione del romanzo, — tanto il pubblico sarebbe andato egualmente a cinema, — forse avremmo amato nel cinema il grande esterno, le leggende dei popoli, e le guance di donne pure, il fremere dei fiumi e delle bandiere, il sapore primitivo della terra. Forse non ci sarebbero mai state gambe nude tornite penzolanti nell'ossessione dell'appello sessuale, atmosfere torbide, equivoci, volti di uomini devastati dal disfacimento spirituale. Ma non si può tornare indietro nel tempo.

Pure non è soltanto un vano sogno. Contro coloro che avevano soffocato un uomo come Méliès, la reazione c'è stata: dieci anni di cinema svedese, dal 1913 al 1923, fino alla *Leggenda di Gösta Berling*, nei quali trionfano la natura che agisce e vive sullo stesso piano dei personaggi, il clima sereno del dolcissimo paesaggio nordico, la purezza del racconto che trova riscontro con il candore della neve stesa sui luoghi dell'azione, le leggende popolari e fiabesche tratte dai romanzi di Selma Lagerlöff, la rudezza della potenza espressiva di Viktor Sjöström. Il capolavoro di costui, *I proscritti*, del 1917, conchiude, col finale della morte dei due amanti, con una pagina magistrale: ma non è pessimismo, è elevazione. Tutto il cinema svedese ha l'anelito ad innalzarsi che quasi commuove: la narrazione dei suoi film va per i grandi fenomeni naturali, per le ammirazioni stupite del mondo che ci circonda, i boschi, le foglie, le pietre, le figure degli animali, i volti degli uomini, il pane, le cose vivono: il linguaggio di Gesù. La purez-

za di quel decennio di cinema svedese costituisce un esempio clamoroso delle sconfinate possibilità del cinema e della perfetta aderenza al suo linguaggio di un materiale di poesia e di mistica. Il successo industriale fu grosso in tutto il mondo. Poi Sjöström e Stiller furono chiamati, insieme a molti attori, dall'America. L'incanto si infranse. Un'attrice emigrò, dapprima in Germania, poi anch'essa in America: Greta Garbo. Va alla « Metro Goldwyn Mayer », a capo della quale erano gli ebrei: Samuel Goldwyn, che poi se ne va per unirsi agli « United Artists », Louis B. Mayer e Irving Thalberg. Gli ebrei si accaniscono intorno alla donna perchè risulti la rappresentante di una perversa sensualità. Ma ella ha saputo conservare nel suo volto l'aspirazione all'elevazione del cinema di cui è figlia e la vittoria dei valori spirituali è sancita dal suo capolavoro: *La donna divina* diretto da Viktor Sjöström. Forse il fascino di quest'attrice dipende proprio dall'ambigua posizione in cui è costretta, di dovere tendere continuamente verso il sensuale, mentre dal suo volto traspirano le sublimazioni più alte.

Intanto che in Italia, dove si era affermato fin dal 1908 col film *L'ultimo dei Frontignac* tratto dal « Romanzo di un giovane povero », Arturo Ambrosio gettava le basi dell'industria italiana, anch'essa lanciata vittoriosamente sui mercati di tutto il mondo, in Germania, dopo un oscuro periodo di speculazioni dal ghetto, affiorava Paul Davidson sul piano degli affari cinematografici, si accordava in seguito con altri due ebrei, Erich Pommer ed Ernst Lubitsch, per fondare una cinematografia esatta grammaticalmente, ma che andasse incontro ai bassi istinti dei pubblici, e un'industria sul piano internazionale. In Polonia, gli ebrei Henryk Finkelstein e Alexander Herz gettavano le basi del cinema polacco e scovavano un'attrice che poi doveva fare fortuna: Pola Negri. In America, quasi contemporaneamente all'associazione di Lasky, dopo la produzione di *Squaw Man* diretto da Cecil Blount De Mille, con Zukor, avviene un fatto che porterà delle conseguenze memorabili: l'ebreo Adam Kessel scopre un ebreo in cui Mack Sennet non ebbe fiducia: Charlie Chaplin.

Vasta è la letteratura intorno a Chaplin e quasi tutta, pur con le riserve di quelli che hanno analizzato la sua recitazione ai lumi di una derivazione teatrale, altamente elogiativa. Attraverso gli elogi, la figura di Charlot risulta sempre identica: è la rappresentazione di un piccolo uomo, tutto intenzioni nobili, a cui manca la necessaria forza per attuarle: il contrasto nasce dall'assurda sproporzione tra la sua meschina figura di straccione e il lusso di cui vuole illudersi per conse-

guire i suoi fini; tra i suoi piedi enormi divaricati sformati e il dover continuamente correre più di tutti gli altri: tra le sue piccole braccia, il suo sorriso, il suo viso uniformemente ridicolo e gli affetti, i trasporti, gli impulsi a cui soggiace. Ogni elemento è studiato per allontanare quanto più è possibile i due estremi: la meschinità dell'uomo fisico e la grandezza dell'uomo spirituale. O il contrasto è superato dal volgere il tutto in farsa e allora tutte le cose più impensabili sono possibili, Charlot riesce a sfuggire a inseguimenti diabolici, Charlot salva il buono e schiaccia il reprobo, il timido e pauroso Charlot doma e domina il più malfamato quartiere della città. Quest'atteggiamento sta alla realtà come il pensare a certi gesti straordinari, il costruire fantasie in virtù dell'autoesaltazione e della propria ambizione, il sogno ad occhi aperti insomma, stanno al normale e naturale svolgersi delle cose. O Charlot si rinchiude effettivamente nel sogno: come nella *Febbre dell'oro*, quando tutti lo hanno dimenticato, l'omino si è addormentato e sogna la realizzazione dei propri desideri: egli è gaio e conquista il cuore della donna amata. Ma il risveglio è crudele. L'omino, invece di affrontare, comunque, la realtà, preferisce rinunciare, contento del sogno, pago della propria immaginazione, e si allontana nella neve. La rinuncia, la sofferenza senza nome, il rinchiudersi in sè stessi sono i temi intorno ai quali gravita questo personaggio, formando una specie di ghetto spirituale. E se non è rinuncia, sono rapide escursioni al di fuori del ghetto, è satira sociale, è dimostrazione perfida della debolezza del mondo moderno (*Tempi moderni*). E l'omino rinuncia, con una smorfia conclusiva (*Il circo*), rinuncia a cagione del suo fisico insopportabile, a far conoscere persino chi è il vero autore del bene fatto (*Luci della città*), quando il personaggio inesistente, colui che egli vorrebbe essere, agisce.

Chaplin è un tipico rappresentante della mentalità ebraica nei confronti dell'uomo e della società. Ha influito pericolosamente sul tono morale dell'uomo pronto alle imprese più ardue: gli ha sussurrato la inanità dei suoi sforzi, la ridicolaggine delle azioni, la corruzione della società, la inutilità del tutto: lo ha tirato per il lembo della giacca e gli ha detto: non ne vale la pena. La sua influenza è stata più perniciosa in quanto giunta per vie insospettabili: per il riso, apertura del cuore ai sentimenti più schietti e spontanei, come chi dicesse che il tifo possa prendersi partecipando ad una gara podistica. E il sistema di Chaplin per impadronirsi del mondo (taluni affermano che sia l'uomo più conosciuto in tutto il mondo) è di marca ebraica. Agli esordi si è piazzato sullo stesso piano dei compagni parodisti Mabel Norman,

Roscoe Arbuckle, Marc Swain, che allora gli erano considerati superiori e che oggi sono perfettamente sconosciuti. A poco a poco, silenziosamente, Charlot come personaggio, Chaplin come autore, si sono fatti avanti, dapprima hanno completato il programma, poi hanno fatto spettacolo a sè, e ad un certo punto ci si è accorti di loro, molto prima di Charlot, molto dopo di Chaplin. Ma quando ci si è accorti, avevano già messo in opera e quasi compiuta la loro deleteria conquista.

Ma quasi contemporaneamente a Chaplin, un uomo di non minore ingegno aveva cominciato la sua carriera, interrotta poi, inspiegabilmente, relativamente molto presto: nel 1924: William Hart. Quando Charlot s'agitava nella farsa dell'evaso, del soldato, del musicista, William Hart aveva già compreso che la semplicità e, quasi per spirito polemico, l'immobilità dei muscoli facciali, costituiscono nel cinema un fattore di enorme importanza. Dove Charlot era un derivato del teatro, l'omino impersonato dal grande attore centro e ragione dell'opera, virtuosa interpretazione del mondo di Chaplin, William Hart era nascita del vero cinema nelle grandi cavalcate attraverso le praterie infide, nelle strabilianti avventure, nell'uso della forza asservita ai nobili scopi, nei fatti schietti e spogli di qualsiasi intenzione nascosta. Dove Chaplin è concentrato di esperienza teatrale, Hart è intuizione di nuove e più vigorose forme espressive. William Hart, guidato spesso da Thomas Ince, è amore del rischio, spesso dell'avventura per l'avventura, senza lo scopo che non sia quello di provare la propria agilità nel cavalcare, la solidità dei garetti, la robustezza del polso, il peso del pugno, la precisione della mira: sterminare tutti gli indiani in un sol colpo con una fucilata sparata a braccio teso dalla groppa del cavallo lanciato a galoppo furioso! William Hart è: *Il giustiziere*, *Lo sceriffo*, *L'uomo dagli occhi chiari*, *Il vendicatore*.

Chaplin è: *Una vita da cani*. William Hart è: *Per salvare la sua razza*. In Germania, fino alla conclusione della guerra, dominavano i film americani, affiancati dai francesi e dagli italiani. Verso la fine della guerra, l'ebreo Ernst Lubitsch, una volta attore comico, cominciò la produzione di film storici, storici in tono minore perchè illustravano a mo' di romanzi da bancarelle le parti deteriori e scandalistiche della storia: *Sumurum*, *Anna Bolena*, *Madama Dubarry*. La cinematografia tedesca avrebbe continuato su queste linee piatte, se il movimento definito « espressionismo » dei primi anni del dopoguerra, non avesse invaso, oltre il teatro, la pittura, la scultura, la letteratura, anche il cinema.

I fautori, i registi, gli autori di questo genere di cinema risultano quasi tutti ebrei. E non sappiamo se, nel fortissimo sviluppo di questa tendenza, abbia influito più la straordinaria aderenza del suo clima con quello che può essere il mondo artistico di un ebreo o più la volontà di creare e diffondere tale genere di cinematografia. Perchè se la formula di Pommer, di realizzare film grammaticalmente esatti, ha trovato qui il suo pieno trionfo e si sono fatti dei film ineccepibili, sul piano sociale e morale l'aspetto è totalmente diverso. Si pensi che sugli animi dei tedeschi usciti vinti dalla guerra il disfattismo propinato attraverso le arti trovava un terreno eccezionalmente favorevole per essere seminato e fruttificare, dalla radice pessimismo, tendenze inequivocabilmente dirette verso il comunismo. Perchè espressionismo di quel periodo, cinema espressionista dal 1919 al 1929, vuol dire essenzialmente: disfattismo.

Un produttore che allora avesse messo sui piatti della bilancia da una parte un genere di cinematografia ottimista e dall'altra il genere espressionista, avrebbe trovato convenienza pari nel produrre questo o quello. Perchè il gusto del pubblico sarebbe stato soddisfatto in tutti e due i casi: o da una tendenza affine al proprio stato d'animo o da una tendenza opposta, che agisse come reazione e compensazione. Poste le decisioni sulla bilancia morale, il piatto doveva pendere fortemente dalla parte ottimistica. Ma erano ebrei a pesare. Era il momento dell'espressionismo e la cosa cinematografica poteva costituire un messaggio internazionale. Quindi la parte espressionista ebbe il sopravvento e la Germania deve sicuramente anche a ciò il ritardo del risveglio dei valori nazionali.

Il primo più complesso film e il primo anche a riportare un successo mondiale, fu *Il gabinetto del dottor Caligari* diretto dall'ebreo Robert Wiene, scenario dell'ebreo Karl Mayer. Tutto in questo film, scenografia, costumi, fotografia, recitazione degli attori che sono Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover più o meno debuttanti, risponde ad una concezione unitaria dell'opera: la perfezione formale ben sostiene la ricerca del parossismo, l'atmosfera torbida e sensuale del film, a cui si soggiace come sotto l'incubo di un sogno d'angoscia. E questo è, in fondo, lo scopo ultimo dell'opera: dare un colpo di più al pessimismo.

Qualche fiera protesta dell'epoca, come quella del critico di « Cinémagazine » che lo definiva « saggio cubista e fumista perfettamente ridicolo » fu schiacciato dall'effettivo successo del film, lanciato e no-

leggiato in maniera sbalorditiva. Wiene ha dimostrato in seguito con la sua produzione, tra la quale si trova persino un *I.N.R.I.* sulla passione di Cristo, banali commedie come *La grande avventuriera* e *Folies-Bergère*, l'elasticità del suo temperamento di regista. L'espressionismo diventò una tendenza generale e si volle identificare in esso il vero cinema; anche un ariano religioso come Lupu-Pick ne rimase influenzato e dette alla luce alcuni film espressionisti come *Sylvester*, *La casamatta blindata*, *Il naviglio tragico*, *L'ultima vettura di Berlino*. Ma con il film *Rotaia*, da tutti ritenuto la sua migliore opera, Lupu-Pick si stacca dall'espressionismo e supera tutti gli altri per l'implacabilità del suo raccontare, che spesso elimina le didascalie, le trovate, le risoluzioni sceniche, le allusioni, gli accostamenti imprevisti, portati sul piano di temi drammatici della vita di tutti i giorni.

Con i film espressionisti, il cinema realizzato in Germania varcò le frontiere, ma a quale costo! Il successo aveva rotto tutti gli argini e dato il via ad una numerosissima produzione, non tutta puramente espressionista, ma sullo stesso piano deleterio. Gli ebrei non si contano più: lo sono tutti. Eccoli: Paul Leni, autore del *Gabinetto delle figure di cera*, Richard Oswald di *Algol*, *L'affare Dreyfus* e *1914, gli ultimi giorni che precedettero il conflitto mondiale*, film antimilitarista; Carl Grüne, autore di *La strada* e *Grisou* con Kurt Gerron, *Gelosia*, poi caduto nelle pastoie commerciali peggio di Wiene; Conrad Wiene di *La potenza delle tenebre*; Joe May, che accanto ad *Asfalto*, espressionismo diventato realismo in una densa atmosfera di tragedia, e *A sedici anni* realizzato con Hans Schwarz, conta filmetti come *Il pugnale giapponese*; nè bisogna dimenticare il suo *Heimker* tratto dal romanzo *Carlo e Anna* di Leonhard Frank, che riproduce il disagio del dopoguerra, rappresentato dall'infelice ritorno dell'uomo, che trova, presso la sua donna, un altro uomo; Paul Czinner, autore di *La signorina Elsa*. In quel periodo cominciarono a lavorare altri ebrei, noti in periodi susseguenti, come Ludwig Berger, Siodmak, Max Ophüls, e temperamenti ariani come Murnau restarono soggiogati, nelle loro prime opere, dall'espressionismo, non per affinità, ma per influenza.

Nell'ariano Murnau, i film espressionisti come *Nosferatu il Vampiro* corrispondono, con la loro arbitrarietà, più alla sete della ricerca di uno stile, che ad un mondo informe. Prima di emigrare in America, dove realizzò i bellissimi *Aurora* e *Tabù*, straordinariamente lontano, quest'ultimo, da qualsiasi influenza malefica e vicino invece alla concezione svedese del cinema, realizzò opere di pieno equilibrio e di

solida impostazione come *Tartufo* tratto da Molière, *Faust* e *L'ultimo uomo*. In Pabst invece, parimenti ariano, l'esteriorità dell'espressionismo si è risolto nello studio interiore dell'anima umana; non più il morboso e il sadico al fine di spaventare; i suoi primi personaggi risultano imbevuti di espressionismo, non espressionisti, in quanto dai loro gesti e dai loro atteggiamenti traspirino spesso moventi mossi da bassi istinti. L'uomo è il centro dei film di Pabst e come sia riuscito a raggiungere una potente espressione dell'analisi psicologica con mezzi essenzialmente cinematografici, isolando un atteggiamento, evocando un gesto, facendo risaltare un dettaglio, stanno a dimostrarlo i suoi film, dai primi, *La via senza gioia, I misteri di un'anima, Lulù, Crisi,* agli ultimi, *Atlantide* e *La tragedia della miniera* che ha raggiunto il vertice della sua arte.

Negli ebrei Fritz Lang e E. A. Dupont espressionismo si risolve in due tendenze perfettamente opposte: in Lang nel gusto del magniloquente, della scena a grande effetto, in Dupont, invece, nell'amore della tecnica ardita applicata allo svisceramento delle cose intime. Queste due tendenze hanno generato una retorica; qualche volta la retorica è stata superata da una ispirazione meno insincera. Le loro sono opere di mentalità ebraica e, come tali, deleterie.

Si consideri il decadentismo malato di Lang in *Der mude Tod*, il terrorismo dei deliri paranoici del *Dottor Mabuse* del 1922 e del seguito *Il testamento del dottor Mabuse* del 1936, opere realmente sovversive, i temi avveniristici di *Metropolis* e *Una donna nella luna,* la morbosità del film sulle imprese del mostro di Dusserdolf, *M*: paranoici e mostri sono stati i personaggi che hanno fornito a Lang le migliori ispirazioni. Si può comprendere, con questi presupposti, qual'è il significato intimo dell'opera sul leggendario eroe nazionale tedesco Sigfrido, intitolata *La morte di Sigfrido,* si badi: la morte non la vita, sorretta da una atmosfera nebulosa, non tanto esaltazione delle sue imprese, quanto apologia della sua debolezza causale e della sua ingloriosa fine: il tutto chiuso in una simmetricità di inquadratura e di processo narrativo che vorrebbe dare una veste classica e paganeggiante alla materia.

E. A. Dupont è più interessante non solo per la più vigile consapevolezza del mezzo, come appare in *Varieté* e in *Fortunale sulla scogliera,* ma per le due opere di ambiente ebraico di cui è l'autore: *Baruch* e *Due mondi. Baruch* è la storia di un ebreo che vuole sfuggire alle leggi della propria razza; qui il contrasto sociale si perde

nella ricerca del pittoresco, nella descrizione del mondo ebraico, che risulta, più che penetrato, illustrato in una grossa oleografia di maniera. *Due mondi* riesce invece a mostrarci il carattere ebraico e gli obblighi ebraici verso la sua razza, insomma la situazione dell'ebreo che non deve, a costo del sacrificio della vita, sfuggire ai comandamenti del Talmud.

L'azione è ambientata a Leopoli, la città galiziana parecchie volte perduta e riconquistata dagli austriaci. Il tenente figlio del comandante della guarnigione, dopo una notte di orgie, svegliandosi al mattino, si accorge che la città è stata evacuata dagli austriaci e che ora è in mano dei russi. Il giovane fugge, viene ferito e ricoverato, con uno stratagemma, nella casa di un orologiaio ebreo, di cui egli conosceva l'affascinante figlia Noemi. Tra Noemi e il giovane nasce l'amore e quando il padre si accorge che i due sono amanti, scrive una denuncia anonima al comandante della città ora russa, il quale la riceve nello stesso momento che, a causa delle alterne vicende del conflitto, ha avuto l'ordine di evacuare. Un vecchio che ha portato la lettera si addormenta nell'anticamera; al risveglio, stupito, trova il comandante austriaco al posto del russo. Il comandante aveva saputo dal figlio stesso dell'avventura amorosa e, dopo una discussione, lo aveva lasciato libero di fare ciò che più gli piacesse, anche di sposare la ragazza; ma appena legge la lettera, che giaceva ancora chiusa sulla scrivania, richiama il figlio: se sposerà Noemi, farà fucilare il padre per alto tradimento. Il giovane va a riferire all'orologiaio; quando si allontana, Noemi, che aveva inteso e compreso, muore. Il film si conchiude con il padre che, sulle scale, regge il corpo della figlia morta, come per un olocausto. Non solo in questo film è l'apologia della razza ebraica, non solo l'acre dissidio tra due razze, ma non v'è chi non veda l'ironia nel mettere in ridicolo tutto, la guerra, il militarismo, gli uomini come deboli organismi mossi a mò di marionette, da mani invisibili, nel modo curioso come è stata rappresentata la vicenda di Leopoli, intorno alla quale si accanivano gli eserciti belligeranti.

La dimostrazione della debolezza dell'uomo è ancora più evidente nelle altre opere: in *Atlantic*, ricostruzione della catastrofe del « Titanic » che, durante il viaggio inaugurale, naufragò dopo aver cozzato contro un iceberg, nel quale film troppo tardi giunge il finale della preghiera a Dio, dopo che la paura e l'istinto di conservazione hanno esploso con singolare violenza; in *Varieté*, in *Salto mortale*, in *Fortunale sulla scogliera*, dove l'uomo è rappresentato senza la forza

della ragione, travolto da illeciti passioni. Il tema di questi tre film è l'adulterio. *Varieté* si conchiude con l'uccisione, dopo un duello a coltellate, dell'amante della moglie, e l'espiazione del marito in una lunga prigionia; *Salto mortale* si conchiude con una morale ancora più perversa: il marito invalido cede alla passione dei due più giovani, la moglie e l'amante, continuando a dividere con costui la donna e il rischio del salto mortale; *Fortunale sulla scogliera* è la storia del vecchio comandante del faro che, in un periodo di licenza, incontra in un porto una giovane prostituta e la sposa, portandola con sè. Nella solitudine del faro, alla vicinanza della donna così provocante, tutto l'equipaggio è in fermento. La donna cede al rude comandante in seconda, poi al superstite di un naufragio accolto al faro; tra costui e il secondo, che si è accorto della sua vera identità (è un direttore di banca fuggito e ricercato), sorge la rivalità, fin quando i due uomini, in presenza della donna, si gettano l'uno contro l'altro in una lotta furibonda. L'ospite sta per avere la peggio, la donna uccide il secondo con un colpo di pistola, che sveglia il vecchio comandante, fin'allora ignaro di tutto. In un ultimo impulso di generosità, costui salva la donna, inscenando il suicidio del secondo: poi il banchiere e la donna partono sul battello della polizia, l'uno per scontare le sue malefatte, la donna verso la sua vita di un tempo.

La perversità trapela dalle opere di E. A. Dupont, per il quale la vita è interessante solo se può romanticamente suggerire spunti di violenza passionale. Il suo stile scarno, la ricerca implacabile e spesso affatto calligrafa del suo obbiettivo, bene seconda questa tendenza.

Molti sono gli ebrei emigrati in America: è il caso di Lubitsch, scritturato da Zukor, di Paul Leni e di Dupont, scritturati dalla « Universal » dell'ebreo Carl Laemmle. Laemmle preferiva i film a sensazione e Paul Leni gli allestì una serie di film in cui l'espressionismo applicato al commercialismo diventava la ricetta per non dormire: *Il castello degli spettri, Il pappagallo cinese, L'uomo che ride.* Mentre in Germania l'origine delle principali case, come l'« Alfa », la « Nero-film », la « D. L. S. », la « Sud-film », era ebraica ed ebrei come Grüne e Schach erano tra i capi della produzione della « Ufa » stessa, in America non solo l'origine ma l'organizzazione delle principali case di produzione era soggetta al danaro ebraico e agli ebrei, che il più delle volte stanno nascosti, per cui è difficile risalire alle intenzioni di un film. Quando questo film è di propaganda deleteria o comunista: il più delle volte, c'è dentro sempre qualche ebreo. E i film

deleteri o comunisti nella produzione americana, a ben guardare, abbondano. Intendiamoci: essi non affrontano di petto la questione, essi riescono a fare propaganda attraverso le piccole cose, in battute qua e là, in qualche situazione, in sordina insomma; propaganda non per questo meno pericolosa.

Quando in Germania trionfava l'espressionismo, in Francia l'ebraismo era rappresentato dagli ebrei Jean Epstein e Abel Gance, il primo con brevi film d'avanguardia o con lunghi, come *Il crollo della casa Usher* dal racconto di Poe, l'altro con una produzione magniloquente, elefantiaca. Basta ricordare *J'accuse*, antimilitarista, disfattista, fatto due volte, nel 1919 e nel 1938, in cui, tra l'altro, Gance ha avuto la non invidiabile trovata di mostrare a nudo le ferite di veri mutilati. In Russia, v'era Sergei M. Eisenstein, le cui intenzioni anarchiche sono dimostrate dai titoli dei film *Sciopero* e *Corazzata Potemkin*, che riproduce l'insurrezione di un equipaggio, nel porto di Odessa, nel quale appare, per suprema ironia, il volto di Eisenstein nella figura di un prete. Eisenstein è vuoto, balordo, arbitrario, non possiede, all'inizio della realizzazione di un film, l'idea dell'inquadramento del film. Nota è la sua avventura messicana, che disgustò gli americani, per cui fu soprannominato « Cane rosso ». Pudovchin è invece agli opposti, ha un temperamento eminentemente costruttivo. Per quanto le loro teorie e i loro film siano stati interessanti, troppo spesso si è dimenticato che, nello stesso periodo, un altro uomo, dall'altra parte del mondo, in America, realizzava film dai quali ogni ricerca esteriore era bandita e ogni cura rivolta amorevolmente a quanto di meglio e di più schietto ha l'uomo: l'ariano King Vidor. *Sciopero,* infatti e *La grande parata* sono contemporanei, del 1925.

Come in Russia gli ebrei abbiano trovato piena ospitalità e modo di esporre le proprie idee, è dimostrato dal film del 1926 di Abraham Room: *Letto e sofà* che forse raggiunge il vertice della spudoratezza. Il film tratta della difficoltà di trovare alloggio a Mosca. Una sera, un uomo non riesce a trovare da dormire. Circuisce di corte una donna, fin quando non va a letto con lei. (Ricorderete una novella dell'ebreo Pitigrilli-Segre in cui è svolto lo stesso argomento). Ma la donna è sposata; e il marito, quando ritorna e la trova con l'amante, non protesta: decide semplicemente di divorziare. L'altro resta dunque definitivamente nella casa conquistata. Ma il problema che si era presentato una volta a costui, si presenta ora all'ex-marito: dove andrà ad alloggiare? Cerca inutilmente. Infine va a chiedere ai due, all'ex-moglie e al suo amante,

di concedergli il permesso di dormire in un sofà ai piedi del letto. il permesso è accordato e l'uomo si stende tranquillo a dormire.

Press'a poco quando, con gli ultimi film di May, l'espressionismo s'era esaurito e sboccava in nuove forme, favorito da Pommer, giungeva in Germania un ebreo: Joseph von Sternberg, dove creava l'opera sua più convincente: *L'angelo azzurro*. Von Sternberg era stato in America l'autore di film che si notavano per atmosfera decadente, *Notti di Chicago, Dannati dell'oceano, Il caso di Lena Smith;* decadentismo che trova il suo pieno rigoglio in *Crepuscolo di gloria*, storia di un vecchio generale russo che, salvato da una prostituta nei giorni della rivoluzione, riesce a scampare alla morte e finisce neurotico i suoi giorni da comparsa cinematografica, urlando la sua gloria su una falsa trincea. *Angelo azzurro*, la storia del professore di provincia che sposa una cantante di varietà, che si abbassa, costretto dalla sensualità di lei, ai mestieri più degradanti e che poi è addirittura stravolto dalla visione del tradimento di lei e che va a morire sulla sua vecchia cattedra, segna, per Sternberg, una svolta decisiva: il decadentismo si trasforma nella ricerca di comunicare il « sex-appeal » della Dietrich; per cui nacque la rètorica di questo torbido personaggio, che poi si è perpetuata negli altri film realizzati in America. Mestierante genialoide, Sternberg, specialmente dopo gli ultimi film, si fa giudicare peggio di quelli che, senza una decisa personalità, si lanciano sugli affari che capitano e non si sa mai dove vadano a finire: del vecchio decadentismo dei suoi film e della sensualità del suo personaggio femminile ora non gli rimane che una vuota ricerca formale delle cose migliori del passato, un che di lugubre e di penoso. Praticamente: fallito.

Ernst Lubitsch è citato come il tipico rappresentante del « leggero », anzi come il geniale inventore di questo genere. Cominciando dalla storia, Lubitsch si è a poco a poco allontanato (*Carmen, Principessa delle ostriche, Il ventaglio di Lady Windermere*) per proseguire in film di fantasia (*Il principe consorte, Montecarlo, L'allegro tenente, La vedova allegra, Partita a quattro*), fino ai più recenti *Angelo* e *L'ottava moglie di Barbablù*). Nè bisogna dimenticare che ha diretto uno dei sette episodi di *Se avessi un milione*, quello con Charles Laughton, che ha supervisionato *Un'ora d'amore* e *Desiderio* e che ha diretto *Broken Lullaby* (*Ninna-nanna spezzata*) su scenario degli ebrei Ernst Vajda e Samson Raphaelson, un film di ambiente di guerra, disfattista, complicato da una truce storia di sangue e di curiosi rapporti tra un fratello ed una sorella. Il materiale di ispirazione dei film di Lubitsch è identico a quello

di Dupont: l'adulterio, l'equivoco, l'irrequietezza sessuale. Ciò che in Dupont si atteggia a dramma passionale, in Lubitsch si trasforma in piacevolezze operettistiche, in sfumature piccanti, in bisticci, equivoci, paradossi; ciò che era miseria umana vista con un crudo senso della realtà, diventa amore del fasto, degli abbigliamenti lussuosi, della lucentezza. In uno la materializzazione è in conflitti interni, in rudi contrasti tra uomini, nell'altro tutto si trasfigura in atteggiamenti maliziosi, in atti mossi da serie intenzioni poste in ironia, in giri di ballo, in folate di musica; l'uno mostra gli uomini in preda alle tempeste indomabili delle passioni, l'altro li mostra scettici, indifferenti, ma alla costante caccia del piacere; alla tragedia di *Varieté* e di *Salto mortale* si oppone l'accomodante conclusione triangolare di *Partita a quattro*. E non sappiamo se sia più pericolosa l'una o l'altra tendenza.

Stabilito che il « leggero » è un genere di mentalità ebraica (lo stesso ebreo Eisner afferma che gli ebrei hanno apportato al cinema un che di « frivolo ») è certo che l'enorme numero di cineoperette e di commediole a cui i film di Lubitsch hanno dato il via è pernicioso. Se in Lubitsch i personaggi sono presentati simpaticamente se non plausibilmente umani, con un'arte raffinata e matura, negli altri, essi sono i dicitori delle più melense battute, gli autori dei gesti più sconci, i protagonisti degli equivoci che si fa a gara tra sceneggiatori e registi di rendere quanto più possibile imbarazzanti. Il tema principale è sempre quello: l'adulterio. In America sono usciti film scherzosi, sbarazzini, ma in un certo senso qualche volta sani nella loro curiosità e ironia sociale; in Francia tutto è diventato indecente, sporco, visibilmente amorale; in Germania le cineoperette hanno attraversato un'epoca fortunatissima, epoca molto interessante per noi italiani, per gli influssi che ha avuto sulla nostra cinematografia. I produttori si chiamano Pommer, Noé Bloch; gli autori E. W. Emo, Carl Boese e infiniti altri. L'ebreo Wilhelm Thiele è l'autore di *Segretaria privata* e di *Le bal*, dove una adolescente, i cui genitori sono improvvisamente arricchiti per la vincita a una lotteria, per amore di non cambiare la vecchia vita e le vecchie abitudini, distrugge i biglietti di invito a una grande festa che i genitori avevano allestita, alla quale partecipa solo la vecchia acida zia, solita a frequentare la casa. Il disfattismo morale si atteggia qui e in tanti altri film simili a questo in quietismo borghese. Perchè nulla è più borghese e nulla può imborghesire di più che queste cineoperette e commediole, piene di una umanità flaccida, che vive in una società artefatta. E salta agli occhi la constatazione che quando

la Germania, nel periodo del dopoguerra, aveva bisogno di un po' di ottimismo, gli ebrei le fornirono il pessimismo espressionistico e quando invece, con la rinascita, aveva bisogno della piena vitalità di tutta la nazione e sopratutto di ardimento e di amore del rischio, gli ebrei le fornirono, con le dosi del « leggero », il quietismo. Espressionismo e « leggero » si danno la mano per un unico fine: disfattismo.

Gli ebrei cacciati dalla Germania vanno un po' dovunque, dove possono, in Inghilterra, non certo accolti con entusiasmo, nella Francia, in America, che recentemente ha preso Fritz Lang. Qui, la « Metro » è ebraica, ebraica la « Paramount », dov'è Zukor. Ricordiamo che Albert Lewin è stato il produttore di *La tragedia del Bounty*, che Irving Thalberg è stato quello di *Famiglia Barrett*, film piuttosto morboso nella rappresentazione dei rapporti tra padre e figlia; che Darryl Zanuck è stato il produttore de *La casa dei Rothschild*, esaltazione della potentissima famiglia ebraica; moltissimi attori sono ebrei, alcuni notissimi come Luise Rainer, Paul Muni, i fratelli Marx, Boris Karloff e Silvia Sidney. Erich Pommer, l'errante, è passato in Inghilterra, dove ha prodotto un film militare *Sei ore a terra*, *Wessel of Wrath* con Charles Laughton e Jamaica Jim. L'industria francese, a causa degli appoggi di Blum, è, al presente, in mano ebraica; a parte Bernard ed Emil Nathan che erano i direttori della Pathé-Nathan, Vuill-Godehaux è direttore della G.F.F.A., Jacques Haïk e Adolphe Osso lo sono della Film R. P. Arnold Pressburger è stato il produttore di *Prigione senza sbarre* diretto da Léonide Moguy; Gregor Rabinovich di *Le quai des Brumes*. Oltre i nomi degli ebrei Tristan Bernard e Jacques Natanson come soggettisti, di Alexis Granowsky, il vecchio direttore del teatro d'arte ebraica, e di Romain Pine's, Raymond Bernard, H. Diamant Berger, occorre rimarcare l'attività della coppia Jean Bénoit-Lèvy e Marie Epstein, che hanno cominciato con documentari e hanno agito quasi sempre nel terreno didattico e morale. Essi sono gli autori di *La Maternelle*, del coloniale *Itto* e, recentemente, di *La mort du Cygne* (*Fanciulle alla sbarra*), soggetto di Paul Morand, sceneggiatura e dialoghi di Jean Bénoit-Levy e Marie Epstein. Jean Bénoit-Lévy, con Jean Epstein, realizzò il primo *Pasteur* poi rifatto dall'ebreo Wilhelm Dieterle, per l'interpretazione dell'ebreo Paul Muni.

Dulcis in fundo: il cinema italiano. Quando si incominciò a parlare di produzioni cinematografiche sul serio, mentre in Germania imperversavano le cineoperette, c'è stato il generoso tentativo di Emilio Cecchi. Intanto, s'è creduto bene di rifare da noi *Il caso Haller*, che in Germania aveva fatto una volta l'ebreo Wiene; *Melo* tratto dalla commedia del-

l'ebreo Bernstein, diretto dall'ebreo Czinner; *La segretaria privata* che ha dato il via a tutte le versioni e le commediole fatte in Italia, dai *Due cuori felici* e *La canzone del sole* di Neufeld, da *Cercasi modella* e *Una notte con te* di E. W. Emo, fino a *Trenta secondi d'amore, Non ti conosco più,* ecc... commediole che coprono, fino al 1938, quasi i due terzi della produzione italiana e che forzano un genere in cui trionfa una amoralità trita, tanto più cattiva quanto senza ragione, e dove regna sovrana la mentalità borghese. Tuttora se ne continuano a fare e si chiamano ancora stranieri per realizzarne. Si tratta di una produzione artificialmente provocata che vive a furia di respirazione artificiale, lontana com'è dallo spirito della vita italiana di oggi. A questa produzione manca, di ora in ora, l'ossigeno, per cui si spera che un giorno o l'altro muoia e sia definitivamente seppellita.

DOMENICO PAOLELLA

Il sillabario fono-cinematografico

In principio si deve stabilire come debba intendersi oggi il sillabario: poichè questo sostantivo è adoperato più per tradizionalismo che per il suo intrinseco significato, e se ancora oggi rimangono dei residui di vecchi metodi sostanzialmente abbandonati, si deve però riconoscere che già si è fatto un gran passo avanti spostandosi da un mezzo, prima assunto come fine a sè stante, verso la finalità vera; ossia dalla lettura dei segni grafici per formare la parola — che in sè non ha valore — verso la lettura delle proposizioni che, formate dalle parole, esprimono un pensiero.

Oggi il «sillabario» si chiama *il libro della prima*: quel nome è dunque dimenticato ed ha raggiunto in solaio il «Santacroce» e «l'abbecedario» che lo precedettero. Io qui lo uso come riferimento.

La sillaba ha tuttavia valore di unità elementare fonica; e graficamente è sempre un complesso che va conosciuto come tale oltre che come elemento costruttivo della parola. Ma il concetto fondamentale che qui deve precedere ogni susseguente discussione sull'impiego didattico delle immagini movimentate, è che oggi nella prima classe elementare non si insegna soltanto a leggere sillabando ed a scrivere con la incerta mano, ma si vuole che il bambino pur leggendo e scrivendo in modo approssimativo incominci ad aver cognizioni del mondo in cui vive.

La parola scritta o parlata è un complesso di segni o suoni convenzionali atti ad esprimere una realtà che è sempre il pensiero: il discepolo deve fin dall'inizio assimilare quelle convenzioni ingerendole sotto forma di pensieri che egli è già in grado di appercepire o di esprimere.

Per cui ogni espediente didattico tendente ad abbreviare ed a rendere nel contempo più naturale l'apprendimento della fonetica e della grafia è da accettarsi come provvidenziale.

Uno sguardo panoramico retrospettivo ci fa constatare come il progresso nella didattica elementare si sia svolto passando dal metodo alfa-

betico — per cui si faceva apprendere una parola come *papalina* attraverso le composizioni parziali pe-a:pa pe-a:pa elle-i:li enne-a:na papalina — al metodo sillabico, anche esso lungo e faticoso, dovendosi insegnare prima tutte le vocali poi tutte le sillabe semplici e le composte quindi le complesse, per venire al metodo fonico oggi adottato mediante il quale, apprese le vocali con i loro segni grafici, si passa alla fonetica delle consonanti cominciando da quelle che più si prestano alla pronunzia isolata. Come ulteriore perfezionamento si sono avuti il metodo fonico-mimico, fonico-ideografico, fono-mimico-ideografico.

Appare quindi il nostro metodo fono-cinematografico come il più ovvio ampliamento e completamento di tutti quelli fin qui adottati: perchè non si ferma alle immagini statiche degli oggetti, ma questi inserisce nei fatti, nelle azioni: suscitando così idee madri e pensieri complessi.

Il progetto sarà chiarito da quanto segue e sopratutto dalle esemplificazioni che si tracceranno come schema. Accettata come principio la novazione occorre determinarne gli orientamenti e stabilirne i limiti di applicazione.

Ma prima è opportuno considerare lo stato plastico del discepolo quando si presenta a scuola: ossia ciò che in lui è stato già operato dalla educazione prescolastica o che si è spontaneamente formato per autodidattica istintiva.

A scuola non si va prima dei cinque anni. A quella età qualsiasi bambino conosce la lingua più o meno perfettamente in relazione al livello sociale della famiglia cui appartiene e delle maggiori o minori cure educative che gli sono state prodigate. Come caso limite si ha il bambino che a cinque anni non conosce affatto l'idioma, ma parla soltanto il dialetto della sua gente.

Esaminiamo questa preparazione prescolastica nei due casi estremi: il bambino che nasce da contadini o da operai riceve le cure parentali direttamente dalla madre, coadiuvata questa eventualmente dalla nonna o da una figliuola primogenita o da una sorella: da essa procede per didattica istintiva la prima istruzione. Ma in questo caso si tratta in gran parte di un'assorbimento attivo da parte del bambino che sfrutta quasi unicamente le sue stesse virtù imitative. Compiuti i primissimi passi, che si arrestano per lo più ai nomi comuni dei parenti più prossimi e degli oggetti che hanno carattere di necessità prime, il bambino viene, per forza di cose, abbandonato a sè: egli si crea allora un suo linguaggio di fantasia e i parenti talvolta non compiono neanche lo sforzo di

una costante e petulante correzione perchè trovano più facile possedere essi il vocabolario creato dal bambino, del quale si compiacciono per certa grazia insita nella creazione fantastica infantile. Se il piccolo chiede con prepotenza l'acqua e la chiama «mbumbu» o «bua» o in altro modo che a lui riesce comodo, e si aiuta nella richiesta con moti vivaci d'ogni parte del corpo e con gridi selvaggi o col pianto che serve a tutti gli usi, i parenti si preoccupano di dargli da bere: assai di rado pensano ad insegnargli il vero nome dell'oggetto richiesto. Procedendo negli anni il linguaggio del bambino si va spontaneamente accostando a quello degli adulti, se pure per alcun tempo non rinunzia a certe semplificazioni che hanno carattere di comodità e che già esistono nei dieletti in corrispondenza dell'idioma.

Il bambino dirà prima *ello* poi *chello* poi *quello* (si considerino i dialettali *el illo iddhu chillo chiel* in confronto di quello).

A cinque sei anni, quando il bambino si presenta a scuola, il suo idioma è rudimentale o inesistente: è invece quasi perfettamente formato il suo dialetto, e in compenso le conoscenze del coetaneo di ceto più elevato; poichè questo è tuttavia circondato di assistenza ed aiuti quando quello deve già provvedere coi suoi mezzi alle necessità prime della vita.

Un bambino di contadini a cinque anni sa già camminare per un sentiero senza smarrirne la pista, sa bere direttamente alla fonte, sa raccogliere i frutti e discernere assai bene, in linea di massima, ciò che può e ciò che non può mangiare.

Veniamo ora all'altro caso limite: quello del bambino nato da genitori di alto ceto.

Questo riceve fin dalla primissima infanzia un insegnamento attivo: vi sono più persone che si occupano di lui o ve n'è almeno una, la madre, che a lui si dedica esclusivamente potendo anche trascurare le faccende domestiche. Vi è anche qui il gradimento per quel vocabolario fantastico che il bambino spontaneamente si crea; ma nella generalità dei casi, la correzione è assai precoce. Notevole influenza ha pure sul bambino l'ambiente stesso nel senso di accelerare certi processi di acquisizione. Oggi un bambino nato in famiglia abbiente, a cinque anni riesce a parlare al microfono e ad intendere la voce che arriva al suo orecchio attraverso lo strumento e che egli sa di persona lontana ma realmente esistente; è abituato a vedere delle immagini in movimento su una tela da cui partono anche dei suoni che egli attribuisce — vivendo così totalmente il sogno cinematografico — alle figure proiettate.

Questo bambino durante i primi cinque anni di vita ha appreso non soltanto il dialetto ma anche approssimativamente l'idioma nazionale; ha già tracciato sulla carta almeno per giuoco dei ghirigori con la matita, ha avuto per le mani il libro delle fiabe che la mamma legge per lui e ne ha osservato i segni che pur rimanendo misteriosi nel significato son divenuti per lui familiari nell'aspetto.

Vi è dunque in principio grande disparità fra i bambini che vengono ammessi a scuola.

Quanto è stato sopra premesso basta a stabilire certi canoni fondamentali relativi all'applicazione del cinematografo all'insegnamento elementare.

Gradualità dell'applicazione stessa, intonazione all'ambiente in cui la scuola ha sede e conseguente opportunità di plurime edizioni (duplice almeno: rurale ed urbana), necessità di un periodo sperimentale atto a saggiare le relazioni individuali e collettive di fronte al nuovo strumento didattico.

Passiamo ora a stabilire la fisionomia delle pellicole destinate all'insegnamento primo. Giudicherei superfluo insistere qui su considerazioni generali che appaiono ovvie, se non fosse ancor da superare un periodo polemico della cinematografia scolastica: onde i malintesi fioriscono facili sul falso terreno delle preconcette avversioni.

Esprimo quindi, per uscir fuori da ogni equivoco, che come le pellicole didattiche in genere non sostituiscono nè il maestro nè il libro, questo che io chiamo per convenzione il sillabario cinematografico non è mezzo unico ed universale per insegnare a leggere e scrivere ma soltanto un ausilio che va saggiamente adoperato. Le finalità vere sono altre: quelle di ampliare la visuale del bambino fin dal primo tempo della sua vita scolastica, somministrandogli un ricco corredo di notizie — alcune delle quali destinate ad imprimersi meccanicamente nella sua mente salvo ad essere assimilate in un periodo successivo — quella di insegnare a pensare, quella di stimolare i processi naturali della fantasia creativa, quella di sviluppare il raziocinio per la via intuitiva delle immagini sonore.

È dunque implicito che il maestro debba sempre insegnare a scrivere e che debba curare personalmente il compitare *individuale* sul libro.

I principi didattici basilari di cui mi servo per la costruzione che qui vado esponendo, sono: dal cognito all'incognito; dal facile al difficile; dal suono-immagine all'oggetto, da questo al fatto, quindi ritorno al

suono-immagine convenzione; dal particolare al generale; dalla ipotesi alla tesi (o, detto altrimenti, dalla logica premessa alla logica conseguenza).

Gli espedienti sono i più vari: essendo essi suggeriti di volta in volta dalla tecnica dei disegni animati e dalla fantasia. Per imprimere una parola onomatopeica mi servirò di un oggetto o fatto tipico: quando il possesso dei suoni e dei relativi segni grafici può considerarsi fatto acquisito potrò invece servirmi del maggior numero dei casi di evidente onomatopeia. A quei principi ed espedienti vorrei innestare, per quanto sia consentito, un principio naturalistico universale che chiamerò anche qui ontogenetico, secondo cui lo sviluppo individuale (ontogenesi) è la ricapitolazione della evoluzione delle classi di individui (filogenesi): applicato alla evoluzione del pensiero, questo principio vorrebbe dire che la maturazione mentale dell'individuo si consegue passando rapidamente per tutti gli stadi attraversati nell'incivilimento della umanità. Prima del linguaggio articolato vi è stato un linguaggio mimico; prima di una scrittura convenzionale ve n'è stata una ideografica: per cui oggi è consentito usare ai fini didattici sia il linguaggio mimico che la scrittura ideografica. Ma va da sè che nel nostro caso tale uso è complementare della parola scritta o parlata.

Espongo ora lo schema con la massima estensione consentita dai limiti di una trattazione generale, e con la maggior chiarezza che può esservi in una traduzione verbale di immagini e suoni.

PERIODO PRIMO. — Pellicole destinate a imprimere nella memoria i segni grafici e relativi fonemi.

Sono da usarsi ripetutamente a falso scopo ricreativo (è un metodo che può assimilarsi al tiro indiretto di artiglieria: si finge di colpire la fantasia, si vuol colpire l'intelligenza) mentre il maestro cura che il bambino impari a tracciare le aste poi tutte le lettere dalle più facili alle più difficili.

Esempio primo. — Sulle vocali.

Immagini	*Colonna Sonora*
C.T. Un gruppo di bambini assiste ad una rappresentazione del teatro dei burattini - in fondo il teatro. Si alza il sipario: Pulcinella carica sopra il basto di un somarello la lettera A (maiuscola stampatello) la bestia si scuote e fa cadere la soma.	Raglio del somaro reso come A A A A

Immagini	*Colonna sonora*
Pulcinella colpisce l'asino con un calcio (sul fotogramma l'*ai* uscente dalla bocca del somaro) poi si china a raccogliere la lettera A che è a terra: il somaro gli rende il calcio.	Raglio come AAII Pulcinella: Ei! Ei!
P.P. Pulcinella si tocca la natica colpita e porta una mano alla guancia (dalla bocca escono le lettere come sopra).	Ai! Ai! Ai! Oi! Oi! Oi!
C.T. verso gli spettatori che ridono a bocca aperta (dalle bocche escono gli *a*).	Ui! Ui! Ui! Risate: A A A

Altra:

Immagini	*Colonna Sonora*
Un bimbo è seduto a tavola: ha davanti la ciotola fumante. Con le mani agli occhi frigna (sul fotogramma tanti *iii* personificati come folletti che danzano intorno alla testa del bimbo); si avvicina la mamma: la mano sinistra arrovesciata sul fianco col gomito appuntellato in avanti, la mano destra esegue un moto pendolare dall'alto in basso come per promettere busse.	Ih! ih!... Eh! eh! eh!
P.P. Il lupo cattivo che ulula (sul fotogramma appaiono gli *u* che vengono d'infilata uno dopo l'altro in avanti e salgono in alto).	Poi di fuori un ululato lungo: uuu! uuu!
Dettaglio. Dalla serratura della porta entrano gli *u*.	Continua ululato
C.T. Si spalanca la porta ed avanza il lupo.	
P.P. Il bimbo spaventato: ha gli occhi spalancati, la bocca atteggiata ad u, le mani alle gote, si congiungono in basso alla base delle palme: di profilo queste segnano un *U* che si accentua per una sovrimpressione della lettera. Poi rapidamente il bimbo porta la ciotola alla bocca.	

Immagini	*Colonna sonora*
M.C.L. Il lupo se ne va dalla porta.	
F.I. La madre guarda il bimbo soddisfatta (dalla sua bocca escono gli *o*.	Voce della madre: oh! oh! (eventualmente dirà: « il lupo cattivo non fa male ai bimbi buoni »).
Il bambino, deposta la ciotola esclama soddisfatto ah! (sul fotogramma come al solito gli *a*).	ah! ah! come è buona la pappa!

Esempio secondo. — Le lettere personificate.

Si tratta qui di realizzare col disegno le lettere antropomorfe e zoomorfe o comunque di fantasia; e le scene animate saranno rivolte principalmente a uno scopo: quello di far vedere come per via di graduali cambiamenti la stessa lettera diventa da maiuscola stampatello minuscola stampatello poi minuscola corsivo quindi maiuscola corsivo. La fantasia più naturale sarebbe che le lettere, così personificate, facciano *esercizi ginnastici.*

SECONDO PERIODO. — Pellicole per esercizio collettivo di lettura e di composizione.

Si suppone un periodo preparatorio grafico fonico sulle consonanti: cominciando dalle costrittive (spiranti) che meglio si prestano al *suono tenuto*: sono le fricative labiali *f* e *v*, le dentali sibilanti (*s* e *z*), le vibranti rotate (*r*) e le vibranti laterali (*l*); a cui possono seguire le nasali, labiali (*m*) e dentali (*n*) trascurando magari il suono gutturale *gn* e poi le esplosive labiali (sorda *p* sonora *b*) quindi le esplosive dentali (sorda *t* sonora *d*) e per ultimo le gutturali (velari: *g* di gomito, prepalatali: *c* di *cera*, medio palatali: *ch* di *chilo*).

Le pellicole relative potranno tener conto di questo ordine di successione o di un altro che sia convenuto o scelto come migliore. In seno ad una stessa pellicola, destinata ad un gruppo di lettere, le sillabe dirette precederanno le inverse e queste le composte.

Esempio primo. — Sulla consonante *L.*

Immagini	*Colonna Sonora*
F.I. di un uccello: questo alza l'ala e col becco si netta. Didascalia: ALA.	
P.P. Sull'ala scritto ALA.	
F.I. L'uccello con le due ali spiegate si leva in volo (sul fotogramma *ali ali ali*).	Ali per volare
. . . .	
C.L. Passa una squadra di balilla moschettieri. Le bambine che fanno ala al passaggio agitano bandierine e gridano... (sul fotogramma EIA EIA ALALA).	E-ia e-ia a-la-la ritmato
. . . .	
C.L. Il contadino batte il grano sull'aia (sovraimpresso AIA aia Aia).	Sull'aia si batte il grano
. . . .	
M.C.L. Il giardiniere annacqua i fiori di una aiuola. Sovraimpresso AIUOLA aiuola.	Quanti bei fiori in questa aiuola.

Commento. — Il maestro riproiettando la pellicola chiederà ai piccoli, alla scena 2, di leggere ala; poi alla scena 3, domanderà « quante ali sono? » e li aiuterà a dire « sono due ali », poi domanderà a che servono le ali e provocherà la risposta « le ali servono per volare ».

Esempio secondo. — Sulle consonanti *erre* ed *elle.*

Immagini	*Colonna Sonora*
F.I. Una bimba con un secchio vuoto esce da un cancelletto, la mamma è all'uscio del cascinale.	La mamma: Dove vai? La bimba: Vado a
C. L. Il ruscello (sul fotogramma R I O).	prendere l'acqua al rio
Dettaglio. Sulle sponde del rivo luccica un anello d'oro.	La bambina: È oro, lo riconosco: è di Laura

Immagini	*Colonna sonora*
M.C.L. La bambina lo prende, lo guarda (sul fotogramma: è oro È ORO).	
La bambina guarda il campanile lontano (sul fotogramma *è ora*).	Suono di campane
C.L. La bambina tornando a casa si ferma davanti a un uscio: picchia, chiama (sul fotogramma L A U R A L A U R A), le apre una donna e la bambina le consegna l'anello. La donna dà alla bimba una moneta.	Laura! Laura! Voce di donna: Grazie, grazie: sei stata brava a ritrovare il mio anello; ti voglio fare un regalo
Dettaglio. Una moneta da cinque lire in mano alla bimba.	
C.T. La bambina entra dal droghiere mette sul banco le cinque lire - il droghiere dà alla bambina un sacchetto di caramelle e mette sul banco due monete da due lire e ritira quella da cinque.	Due lire? no! sono quattro lire: due e due quattro.
Dettaglio. Le due mani della bimba con le due monete.	
M.C.L. La bambina entrata in casa porge le caramelle al fratellino che giuoca; poi prende il suo salvadenaro.	
Dettaglio. Le monete da due lire non entrano.	
Dettaglio. Sul tavolo le monete da due lire e in corrispondenza quattro monete da una lira.	Mamma me le cambi?
P.P. La bambina mette le monete nel salvadanaro.	Una due tre quattro

Commento. Il maestro, proiettandosi una pellicola simile potrebbe sfruttare il fatto a suo piacimento ed elogiare o biasimare quella bambina perchè ha accettato il premio in danaro, esaltare o condannare, il risparmio: ma io credo che un buon uso del denaro si debba ancora insegnare come cosa saggia e che un premio per una buona azione si possa anche accettare. Comunque, quella faccenda delle lirette mi è servita per iniziare un semplice calcolo aritmetico.

Periodo terzo. — Si suppongono noti la maggior parte dei fonemi consonantici e dei relativi segni grafici. Il « falso scopo » prende il sopravvento: ora i fatti possono complicarsi ed ampliarsi e il discepolo sempre meno accorgendosi che lo si vuol condurre alla lettura, sempre più aumenta il piccolo patrimonio di conoscenze. Lo stesso insegnamento grafico grammaticale può assumere aspetto fiabesco ed umoristico.

Esempio. — Sulle consonanti *c* ed *h*.

Immagini	*Colonna Sonora*
C.T. Una chioccia coi pulcini - sul fotogramma i co-co-co dalla gallina i ci-ci-ci dai pulcini.	Dialogo: co - co - co ci - ci - ci Si sente da lontano un chichirichi
F.I. Il pulcino bizzoso: pesta la zampa girando intorno alla madre che scuote la testa disapprovando.	Il pulcino: voglio cantare come i grandi, non voglio più fare ci-ci-ci. La chioccia: quando sarai grande canterai anche tu.
M.C.L. La chioccia sparge in terra della pastina in forma di *H h* poi va a prendere i pulcini, fatti galletti, e razzola in terra per indicare il mangime. I galletti ingoiano.	
F.I. Uno di essi levando la testa e drizzando la cresta comincia a provare. Sul fotogramma ci-ci-ci chi-chi-chi Chichirichi.	Ci-ci Chi-chi poi esplode il fiero chichirichi

Periodo quarto. — Ultimato l'insegnamento di tutti i fonemi consonantici (sillabe inverse e complesse comprese) si deve avviare alla lettura delle composizioni. Le pellicole di questo gruppo sono destinate alla evoluzione del pensiero: è più educazione in senso lato che istruzione in senso stretto. La maniera fiabesca può ancora riuscire di grande utilità, ma si deve iniziare la narrazione dei fatti storici e d'interesse patriottico; e si deve già curare la conoscenza razionale del mondo che il fanciullo va conoscendo.

A parte gli argomenti che sono comuni a tutti e dalla cui trattazione non si può prescindere, io insisto qui sulla opportunità di influire diver-

samente su scolaresche urbane e rurali e noto ancora come non si debba trascurare un certo completamento delle conoscenze indotte dai due opposti ambienti.

Già altrove ho parlato di questo; e la questione in verità appartiene alle pellicole destinate alle successive classi elementari; ma anche per quelle della prima classe, a cui specificamente il presente scritto è destinato si deve tener conto di quella discriminazione.

Così giudico che si debbano somministrare ai bambini di città notizie sul lavoro dei campi mentre a quelli che vivono in campagna si devono far conoscere, con le opportune cautele, quelle invenzioni e scoperte che caratterizzano la nostra epoca.

Vi sono certamente molti bambini nelle campagne che non avranno visto che poche volte un velivolo volare ad alta quota sulle loro teste: e non sanno come è fatto un apparecchio da turismo e non immaginano che ci possano star dentro anche molte persone che possono comodamente leggere mangiare e se ne hanno voglia anche dormire; mentre un bambino di città anche se non ha visto da vicino un grande velivolo ne avrà ammirato il modello nei giocattoli avuti per le mani o agognati attraverso le vetrine di un negozio.

Vi sono bambini di città che non hanno visto mele, pomidoro, fragole altro che sulla mensa ed avranno tutto il diritto di credere che le mele vengano da una pianta erbacea e le fragole da un albero. Ve ne sono che abbiano visto il processo di lavorazione del lanital ma che non sanno che quell'altra lana, la lana vera, si tosa dalle pecore. Mediante il buon uso di pellicole saggiamente preparate, si può far opera di questo genere: *Nel palazzo di fata Seta* (vita del filugello); il filugello è umanizzato. Le operazioni della bachicoltura sono idealizzate ed attribuite a fate...

Immagini	*Colonna Sonora*
C.T. Il palazzo: le colonnine tornite sono ottenute con matasse di seta; i muri sono istoriati come fossero arazzi; i bozzoli usati come motivo decorativo, ecc.	Canto delle fate filatrici
M.C.L. Interno; ogni arredamento deve apparire serico; le fate sono intente chi a ricamare chi a filare chi a tessere... Con una carrellata complessa si giunge attraverso gallerie (dove i quadri rappresentano far-	

Immagini	*Colonna Sonora*
falle maschi e femmine in abito di nozze) in una specie di opificio dove altre fate sono dedite alla cura dei bozzoli.	
F.I. Fata Primavera tocca le uova con la bacchetta magica: dalle uova che si schiudono nascono le larve.	Ninna nanna
C.T. I bachini (come fossero neonati) vengono cullati in una grande lettiera comune.	
C.L. Fate che raccolgono le foglie di gelso.	
M.C.L. Nell'interno del palazzo fanno il bosco artificiale.	
C.T. I bachi cresciuti, accompagnati da una fata, vanno al bosco; la fata indica le foglie di gelso ed essi ne mangiano.	
M.C.L. (come di notte) fra i bachi dormenti.	
P.P. Uno di essi si leva e si agita dimenando la testa (i due segmenti della testa, destinati a cadere alla prima muta sono resi nel disegno come una cuffia). Avviene la prima muta.	
C.T. Tutti i bachi escono dal vecchio tegumento e si mettono a ballonzolare.	
P.P. La fata ha sul palmo della mano alcuni bachi: uno di essi si drizza e si dimena stizzito; tutti gli altri bachi muovono le testine al ritmo della musica e cantano, o meglio gridano, unendosi al caporione.	« D'esser bruco son seccato vo' volare su pel prato non mi piace questa veste voglio quella delle feste io mi voglio maritare voglio l'ali per volare . . . . »
F.I. La fata dondola la mano e mentre canta la nenia, i bachi si addormentano (verso per verso compariranno sovraimpresse le	« Bacolini tondi e belli or non fate i cattivelli

Immagini

parole della ninna nanna in modo che anche i bambini possano cantarle).

Colonna Sonora

voi ancora dormirete
poi la seta filerete
in un bozzolo ravvolti
dormirete giorni molti
Fata Luce la radiosa
Fata Nube vaporosa
Fata Seta la frusciante
Fata Stella la filante [to
vi faranno un bel vesti-
tutto bianco colorito
un bel dì vi desterò
e le aluzze vi darò ».

Dettaglio. Un baco che fila il bozzoló.

C.T. Una distesa di bozzoli aperti: ciascuna larva nell'interno si va trasformando.

F.I. Fata Estate si avvicina ai bozzoli e li tocca con la bacchetta magica.

P.P. Da un bozzolo esce la farfalla: con le antenne (fornite di esili mani) si striscia gli occhi — sbadiglia — guarda stupefatta la natura fiorita che è intorno (carrello indietro fino a C. T.). Farfalle in volo — si dispongono in circolo, poi formano varie figurazioni di danza (come una quadriglia o altro ballo figurato) quindi a coppie continuano il volo...

Re Ferro e Re Fuoco

C.T. In un antro profondo fra nuvole di fumo denso, lingue di fiamme e rivoli di fuoco, siedono Re Ferro e Re Fuoco — la bizzarria del disegno potrà rendere questi due personaggi: è chiaro che uno deve essere tutto ferro e meccanismi; l'altro deve mandar fuoco dalle fauci, magari fumare una spaventosa pipa, avere le mani di carbone e nella pancia devono giocare le fiamme (è quasi una personificazione dell'alto forno).

F.I. Re Ferro esce dall'antro e si avvia per una strada di montagna.

Dett. delle giunture degli arti della testa che saranno composti da ingranaggi trasmissioni stantuffi tubi sbarre piastre e bulloni, ecc.

C.T. Re Ferro scava la terra e raccoglie sassi (minerali di ferro).

Dett. dei minerali.

P.P. Re Ferro guardando i minerali: «roba buona per il mio amico Re Fuoco».
Si ripete la scena in altro luogo: Re Ferro raccoglie carbon fossile.

C.T. Nell'antro: entra Re Ferro — Re Fuoco allargando le braccia, con gli occhi sfavillanti di gioia: «Oh! amico mio: ben venuto! dammi da mangiare: buone pietre da ferro, buoni carboni...». Re Ferro gli porge il sacco e Re Fuoco prende a manate minerali e carboni.

Dett. dei pezzi di minerali e di carbon fossile.

P.P. Re Fuoco ingoia tutto con avidità.

F.I. Si vede nella pancia la fusione del minerale; poi Re Fuoco aprendosi un foro laterale ne fa uscire una colata di ghisa.

F.I. Re Ferro riceve la colata e con le mani la forma in lingotti.

C.T. Re Ferro dai lingotti (battendo col pugno come maglio, facendo passare le barre fra le dita come laminatoio, ecc.) forma rotaie, lamiere, ecc.

In grande campo lungo: Re Ferro che riversa sulla terra treni, macchine agricole, ecc.

Ho tracciato questi due schizzi così come mi sono venuti in mente fra i tanti che si potevano scegliere, perchè il primo argomento — la vita del baco da seta — può riuscire interessante per molti aspetti ad ogni tipo di scolaresca, sia rurale che urbana, ed avrà sempre il vantaggio di aver fatto apprendere un fenomeno come la metamorfosi che è dei più difficili a capire. Il secondo può invece assumersi come il tipo di quei temi per i quali è consigliabile una diversa trattazione con intonazione all'ambiente.

Così come l'ho schematicamente presentato potrebbe essere adatto specialmente per scuole urbane frequentate da fanciulli che in seguito potranno avviarsi alla vita dell'industria non importa se come operai o come tecnici o come organizzatori. Dovendo preparare lo scenario della edizione rurale io mi regolerei così.

Supponiamo: un contadinello inseguendo una puzzola entra in una tana, per vie sotterranee giunge nell'antro di Re Fuoco. Assiste ai prodigiosi pasti di carboni e minerali, alle mirabili opere di Re Ferro: ma quando esce il rivolo di ghisa fusa che quasi lo investe, si sente avvampare. Il fumo lo soffoca; il rumore lo assorda. Finisce per scappare dall'antro e quando torna alla luce del sole respira a pieni polmoni, si guarda intorno e godendo l'aria pura dichiara di non rimpiangere affatto quelle meraviglie che si svolgono fra fumo, rumori, aria rovente ed irrespirabile.

Si dirà che questa è politica e non didattica.

Ma a scuola si fa sempre della politica: quando si crede di non farne vuol dire che si fa della cattiva politica. Se è vero che l'urbanesimo è una delle più gravi malattie sociali del nostro secolo, e se è vero che ogni sforzo deve essere compiuto dai responsabili per arginarla, la cura deve iniziarsi sui teneri virgulti: non v'è dubbio!

Ho voluto presentare un saggio delle possibilità didattiche della cinematografia applicata all'insegnamento elementare, per uscire dallo sterile terreno della disputa astratta. Confesso qui che gli esempi scelti a me stesso non appaiono i migliori. Siano essi presi dunque non come prototipi ma come un saggio di quel che si potrà fare.

La didattica dell'insegnamento primario è d'altronde non soltanto la più gravida di responsabilità ma anche quella che si presenta più irta di difficoltà: giacchè ognuno di noi, sia anche il più consumato pedagogo, quando parla ai bambini deve fare uno sforzo per rientrare in quella naturale semplicità; sì che in definitiva, esegue involontariamente una traduzione del suo pensiero nel linguaggio infantile; e quanto le traduzioni siano pericolose ognuno sa!

Onde per concludere si riafferma la necessità di un periodo di sperimentazione che è la sola via razionale per conoscere le reazioni indotte dal nuovo agente pedagogico.

Mario Lariccia

Note

1. *È stato presentato in questi giorni sugli schermi italiani l'« Ettore Fieramosca » di Alessandro Blasetti. Vivo successo di pubblico e di critica: di pubblico che s'è sentito in presenza di un'opera italiana, finalmente, e di certa critica che imbastardita dal film americano, ha voluto rendere a questo l'estremo saluto « strapazzando » la nobile opera di un regista italiano e fascista. Ma è giusto: Blasetti non c'entra, il « Fieramosca » nemmeno: l'agnello sgozzato non ha alcuna colpa, e nemmeno chi lo sgozza gliene attribuisce: si tratta di un sacrificio agli dei, falsi e superbi. Alla Garbo, dunque, alla Rainer, a Clark Gable e Bob Taylor va attribuito il sacrificio. Speriamo che la furia mistica dei nostri sgozzatori per gl'idoli di Hollywood si sia placata con questo rito propiziatorio. Comunque rendiamo omaggio una volta di più all'intelligenza del nostro pubblico. Ed ecco: appunto rivolgendoci ad esso dedicheremo interamente al « Fieramosca » un prossimo fascicolo di « Bianco e Nero ». In tale pubblicazione, come è già stato fatto per la « Kermesse Eroica » di Feyder, compariranno il soggetto originale, la sceneggiatura, la musica, gli studi per i costumi, i bozzetti per le scenografie, ecc. ecc. Documento, per il pubblico, dello sforzo che costa un grande film; fiero pasto per quei critici che non avessero ancora soddisfatto il loro stroncatorio appetito.*

2. *Non rispondiamo alla diatriba pubblicata sul « Messaggero » del 12 gennaio da Ermanno Contini, pizzicato nel vivo da una nostra scherzosa noticina, per la semplice ragione che Ermanno Contini è Ermanno Contini, e cioè uno che ha bisogno di tirare in ballo dei galantuomini e abbandonarsi a pettegolezzi per farci sapere che ha un posto nel* mondo*: Che forse temeva di passare per* bocciato *anche dalla vita?*

Per conto nostro non l'abbiamo mai preso sul serio e seguiteremo a non prenderlo sul serio.

3. Ancora su Guido Gozzano Cineasta. — *Nel numero 10 dell'anno scorso di questa rivista, M. A. Prolo ha raccolto degli interessanti e preziosi appunti su « Torino cinematografica prima e durante la guerra », di cui l'ultimo capitolo riguarda l'attività filmistica di Guido Gozzano, poeta allora già venuto rapidamente e giustamente in fama. Quando, a compimento dell'opera omnia, la casa editrice Treves pubblicherà l'epistolario gozzaniano,*

sarà certo più agevole delineare compiutamente i rapporti che il poeta torinese ebbe con la decima musa. Tuttavia, anche oggi, è possibile aggiungere altri segni a quelli tracciati precedentemente dal Prolo.

Anzitutto è necessario porsi una domanda: è proprio esatto che Gozzano, tetragono alle « lusinghe pecuniarie dei massimi fogli quotidiani » — come egli stesso dichiarò a Carlo Casella nella conversazione avvenuta nel dicembre del 1910 —, fu attratto verso lo schermo da un puro ideale d'arte? Non crediamo. Se egli non volle accettare le offerte dei giornali, fu certo perchè questi reclamavano, in calce agli articoli, l'impegno di una firma; mentre, lavorando per le case cinematografiche, il suo nome poteva essere sottaciuto quando l'opera si fosse limitata a riduzioni o a messe in iscena. A tale convinzione ci induce il fatto che in quel tempo Gozzano era pressato da critiche condizioni economiche, derivate alla famiglia dalla morte del padre, dalla malattia della madre e dalle continue cure per la sua salute. In vero si potrebbe parlare di slancio artistico e di attrazione verso questa nuova arte se egli avesse diretta l'esecuzione d'una propria creazione. Ma qui si tratta invece di sceneggiature e adattamenti per lo schermo, di lavori allora anonimi, sia pure condotti con la mano lieve del letterato e con la sensibilità del poeta. I soggetti originali, del resto senza accenno nelle didascalie, dovettero essere molto pochi. Con questa posizione economica si spiega facilmente anche l'articolo « Il nastro di celluloide e i serpi del Laocoonte », dettato per il numero cinematografico pubblicato dalla rivista « La donna » nel 1916, e in cui il giovine torinese, di tutta la possibile gamma cinematografica, in definitiva salva soltanto l'attività del documentario.

Del resto, per convincersi come questo del 1916 non sia un atteggiamento nuovo o un'abiura dalla fede cinematografica, ma proprio una costretta sofferenza, basta conoscere quanto — il testo è assolutamente inedito — in una cartolina Gozzano scrisse da Torino a Salvator Gotta il 26 settembre 1911, vale a dire quando già egli era stato assunto in qualità di sceneggiatore dalla casa « Ambrosio ». « Sono a Torino da vari giorni per mettere in scena « La statua di carne », le appendici di Zèvaco ed altre simili delizie... Coloro — e sono molti — che godono di vedere la poesia e i poeti profanati, possono esultare... Ma anche di questo vilipendio scriverò forse un bel libro spaventoso ». (Per tale riguardo crediamo potrebbero essere interessanti le lettere che Gozzano inviò, allora e dopo, a Lyda Borelli, prestissimo ascesa all'olimpo scenico di Torino e di Roma; ma forse, finora, nessuno ha potuto leggerle). « La statua di carne », però, non si incontra in nessuno degli elenchi pubblicati dal Prolo. Che gli sia sfuggito? Oppure che sia stato mutato il titolo?

Si trova cenno, invece, nel predetto catalogo di un cortometraggio scientifico sulla « Vita delle farfalle », edito dall'« Ambrosio » nel 1911. La pellicola fu girata su trama e sotto la direzione di Gozzano. È quello il tempo in cui, prima d'imbarcarsi per l'India, lo scrittore medita un poema proprio sulle farfalle, che sempre, fin da piccolo, lo commovevano per la loro misteriosa lievità policroma di fiori animati e liberi. Il poema, concepito alla maniera dei didascalici seicentisti, non fu mai compiuto. Gozzano pubblicò sulla « Lettura » (marzo 1912) e sull'« Illustrazione italiana » (23 aprile 1916) due

poesie: « L'amico delle crisalidi » e « La messaggera marzolina », che dovevano costituire due momenti del poema; altre, tra poesie complete e brani, sono state comprese nel secondo volume dell'edizione Treves (« I colloqui e altre poesie », 1936); mentre restano ancora degli appunti amorfi e quasi indecifrabili.

Intorno a questo film sulle farfalle Mario Gromo (« Guido Gozzano cineasta » nella « Stampa » del 24 maggio 1932) ci informa che il poeta, balenatogli il progetto della pellicola, la quale doveva riprodurre tutte le fasi di una di quelle vite delicatissime e misteriose, ne vergò subito le didascalie e le propose all'« Ambrosio », da cui ottenne uno dei migliori registi, Roberto Omegna. I due partirono immediatamente per Champoluc, in Val d'Ays, e, dopo due mesi di lavoro svolto tra Fiéry e Antagnod, la vita del « Parnassius Apollo » fu interamente ripresa. Il film ebbe un vivo successo, e ottenne un premio dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Prima ancora che la pellicola fosse compiuta e montata, il collega Emilio Zanzi, che fu molto amico di Gozzano, si recò in Provenza da Emilio Fabre, il celebre scienziato ormai ottantacinquenne, per mostrargli le poesie e i provini del giovane scrittore piemontese. Quando il Fabre lo ricevette nella sua villa, gli declamò la lirica « Torino », che conosceva a memoria, e, dopo aver preso visione dei versi e dei nastri di celluloide, dichiarò allo Zanzi che l'Italia aveva un grande poeta scienziato e un grande scienziato poeta. In quell'occasione il Fabre inviò una lettera a Gozzano invitandolo suo ospite in Francia: gli avrebbe narrata tutta la storia degli amori delle farfalle. Intanto gli accennava un episodio, sul quale il giovane scrittore costruì un racconto uscito sulle colonne del « Resto del Carlino ».

In esso sono protagonisti il vecchio entomologo provenzale e due farfalle. Fuori della villa dello scienziato, come sempre, sono accese tutte le luci azzurre, che devono richiamare le farfalle della notte. Ma quella notte si scatena un temporale furioso e polveroso, che viene dal mare. Nella casa, dove tutte le finestre sono aperte, entrano animaletti e farfalle. Vi si rifugia anche una che ha le ali rosse e d'oro, una che lo studioso non ha mai incontrato sul litorale francese. Egli la prende, la osserva, la esamina. La fragile farfalla è estenuata palpitante febbricitante: come per un lungo viaggio. Tutta la notte il Fabre e la figlia vegliano per assistere lo strano infermo, per ristorarlo, per curarlo. Alle cinque della mattina esso riposa su d'un filo. Il giorno seguente il grande entomologo continua le sue ricerche scientifiche sulla farfalla, e trova che essa appartiene ad una specie africana, dell'Algeria, del Marocco, o addirittura delle oasi del deserto. È stata trasportata sulla costa provenzale dalla bufera. Ma alla sera il Fabre, mentre assieme alla figlia recita come di consueto il rosario, scorge una farfalla uguale a quella del giorno prima. Questa nuova s'aggira come sperduta e turbinosa nella sala che s'imbruna, e le sue ali dànno palpitazioni d'oro e di fuoco. L'entomologo comprende: è il maschio che, vistasi portata via dalla procella la compagna, da solo l'ha seguita attraverso la vastità del mare; e ora la ricerca. Il vecchio studioso, sospende le sue devozioni, s'accosta al tavolo e con mano tremante leva la coppa sotto cui sta prigioniera la prima farfalla. Vede la pazzia gioiosa delle due

creature, finalmente rincontratesi; e subito, nell'esultanza, il possesso amoroso del maschio.

Mario Gromo ci testimonia inoltre che Gozzano, in quegli anni, compì pure interamente la riduzione delle « Rafare ». Furono girate? Ma con quale titolo? Lo Zanni invece ricorda una pellicola sulla « Vita delle api » desunta dal noto e omonimo libro del Maeterlink. E qui deve trattarsi del documentario scientifico prodotto dall'« Ambrosio » nel 1911 e contemplato nell'elenco preaccennato.

Ma un altro punto l'articolo del Prolo lascia in sospeso: quello del film su Francesco d'Assisi. Poichè esiste completa la stesura dello scenario e delle didascalie — pubblicata nel quinto volume dell'edizione Treves « Le dolci rime - Le fiabe - San Francesco », (1937) —, egli si chiede: « Tentò di farla realizzare dalle case produttrici torinesi? Ne ebbe dei rifiuti? ».

È al principio del 1913 che Gozzano, ritornato dal suo itinerario indiano con lo spirito lavato di filosofia mistica, costringe la sua prima attenzione sulla vita di San Francesco. Lunghe letture e ricerche appassionate dànno ora ben altre visioni al cantore di Nonna Speranza che a poco a poco, col progredire del male implacabile, si sta staccando definitivamente da ogni interesse terreno, rivolgendosi a quella speculazione spirituale che lo conforterà negli ultimi mesi di sua vita.

A suo tempo, per preparare quanto è contenuto nello smilzo fascicoletto dattilografato di trentotto fogli « San Francesco d'Assisi - prima orditura fotogrammatica di Guido Gozzano », sta scritto in frettolosa calligrafia sull'alto della prima pagina, più che concedersi ai commentatori e agli apologisti francescani, il poeta ritorna alle prime fonti, per poter interpretare a modo suo, personale e lirico, la vita del Poverello e l'ambiente mistico. Perciò odia il Sabatier e invece studia con fitte annotazioni i « Fioretti » col commento di Giovanni Bertacchi. Ancora lo Zanzi (« Guido Gozzano poeta del film », nella « Gazzetta del Popolo » del 26 aprile 1927) ricorda le letture, in comune, dello « Specchio di perfezione », della « Leggenda d'oro » di Jacopo da Voragine e degli scritti del Celanese...; le ore di meditazione trascorse con Guido davanti al quadro di Macrino d'Alba nella nostra Real Galleria col miracolo delle stigmate...

Però, vuoi che lo scrittore torinese non sentisse ancora maturi in sè lo spirito e la preparazione dottrinaria per stendere la trama, vuoi che fosse distratto da altri avvenimenti, tra cui sicuramente lo scoppio della guerra e le riprese del suo male, fino al 1916 il copione non è pronto. Nel gennaio di codest'anno il poeta e il maestro canonico Giocondo Fino si recarono al convento minoritico della Madonna degli Angeli in via Carl'Alberto per esporre al padre Agostino Cornaglia il loro progetto. Gozzano avrebbe scritto un poema « contemplativo » e l'avrebbe musicato il maestro che, tra l'altro, già aveva composto l'accompagnamento per « Il mio diario di guerra », tradotto in pellicola su copione di Padre Semeria. Al soggettista, su sua richiesta, il curato propose come consigliere altrettanto dotto quanto prudente per la scelta dei documenti letterari e iconografici necessari, il padre Corrado Giu-

lio Aleyson, noto studioso della storia francescana, col quale il Gozzano si mise in relazione.

Dopo quattro mesi il poema era definitivamente compiuto. Il 13 maggio, in un'umile stanza del convento di Sant'Antonio da Padova, in via San Quintino, lo scrittore piemontese lo leggeva ai superiori dell'Ordine, meravigliandoli e commovendoli. Al principio di giugno, nello stesso convento, la lettura fu ripetuta alla presenza di personalità del clero e del laicato. L'impressione fu grande, sia da parte di chi aveva rivolto tutti i suoi studi all'agiografia francescana, sia di chi nel giovane poeta aveva conosciuto fino ad allora soltanto lo sconsolato e scettico mondano, il descrittore malizioso dei piaceri sessuali, il melanconico Boccaccino degli amori ancillari e sartineschi.

Lo Zanzi assicura che Gozzano s'era accordato per la filmazione con una grande casa torinese, la quale molto probabilmente doveva essere l'Ambrosio; e che il poeta sperava d'iniziare i lavori nell'estate stessa, in modo da offrire la prima visione pubblica per il Natale, a beneficio delle opere assistenziali dei combattenti. Già mentre ancora stava ultimando la stesura definitiva del soggetto, il 17 aprile, egli scriveva al fratello: « Carissimo Renato, si deve decidere in settimana il film su San Francesco e in tal caso sarei impegnato a presenziare per una ventina di giorni l'esecuzione, quasi tutta ad Assisi. Non so se sarà commerciabilmente fortunata, ma come opera d'arte comincia ad appassionarmi. Vedrai che il libretto non è male... gli artisti, tra i quali, forse, Ruggeri, come protagonista... ».

Nè quella nè successive trattative approdarono a dati concreti. Allora e dopo sorsero difficoltà pratiche e finanziarie. Quindi Gozzano dovette trasferirsi in riviera, dove lo colse l'ultimo attacco del male che lo troncò a Torino il 9 agosto, assistito dal compagno d'infanzia Padre Silvestro Dogliotti, chiamato dal convento benedettino di Subiaco. Qualche mese dopo la morte corse voce che una casa cinematografica inglese avrebbe realizzato il poema con larghezza di mezzi e sotto la direzione artistica del fratello Renato. Però, neanche questa volta se ne fece nulla.

Ma dall'anno scorso il soggetto è pubblicato, come s'è detto, nell'edizione definitiva di Treves. Qualche nostro regista, leggendolo, sentirà la disposizione di riprenderlo e l'ispirazione per attuarlo? — (Fidenzio Pertile).

Notiziario tecnico

« Bianco e Nero » inizia con questo numero un notiziario tecnico che ha lo scopo preciso di mettere il lettore al corrente delle innovazioni che vengono applicate nel campo tecnico in tutto il mondo.

Più che un'arida elencazione di notizie è nostro intento di precisare quali sono le direttrici verso le quali si tende per giungere a risultati sempre più efficienti nella tecnica cinematografica.

Nel momento politico nel quale viviamo, nel quale domina in special modo la nobile tendenza autarchica che vuole liberare l'industria, il commercio e la vita italiana dal giogo pressante dello straniero, noi vogliamo additare ai tecnici ed ai costruttori le vie che si seguono in Italia e all'estero nella via del progresso, perchè tutti ne possano trarre incentivo al lavoro e perchè sulla scorta di queste grandi tendenze realizzative possa prender forma e sostanza la genialità dei nostri ideatori che seppe imporre al mondo innumeri invenzioni, costruzioni ed applicazioni.

Prima ancora di volgere la nostra attenzione a problemi specifici desideriamo dare un rapido cenno sui progressi notati nell'industria cinematografica nell'anno scorso.

Nel campo della pellicola le due grandi ditte produttrici « Agfa » e « Kodak » realizzano notevoli miglioramenti nelle proprietà delle emulsioni, le quali permettono di ottenere, pur senza aumentare la grana e senza variare la resa ai colori, un aumento della sensibilità generale. In Italia molto si è fatto e più ancora si cercherà di fare in seguito. La « Ferrania » ha da poco tempo lanciato sul mercato un tipo nuovo di pellicola pancromatica, denominata C 5, la quale è già in grado di competere per sensibilità, resa cromatica e grana con la migliore produzione straniera. Di ciò verrà più ampiamente detto in altro fascicolo della rivista.

Per le macchine da presa non si registrano innovazioni importanti.

Hanno invece particolare interesse i progressi ottenuti negli obbiettivi a fuoco variabile, i quali cominciano ad essere largamente adoperati nelle riprese dando luogo ad effetti di carrello veramente notevoli. Anche nelle riprese dei cartoni animati vi è stato qualche cosa di nuovo. Nel film *Biancaneve ed i sette Nani* appare per la prima volta una profondità di campo quale è impossibile ottenere con i comuni procedimenti. Si tratta in sostanza della ripresa di immagini situate su piani diversi e trasparenti in modo quindi che esista in effetti una profondità spaziale che non manca di dare risultati pratici ottimi.

Il campo ove si notano i maggiori accorgimenti pratici e le più importanti applicazioni è quello del sonoro. Pur avendo raggiunto in pratica risultati buoni sotto tutti i punti di vista, la tecnica della registrazione del suono tende al miglioramento nel rendimento delle note alte, nella qualità dei suoni e sopratutto nella maneggevolezza delle apparecchiature le quali da formati addirittura proibitivi vanno sempre più divenendo meno ingombranti e meno complesse.

Per migliorare la qualità del suono si sono tentate le registrazioni del tipo in controfase sia in classe A che in classe B. I risultati ottenuti in tal modo hanno imposto questi nuovi sistemi il cui uso tende a generalizzarsi in tutto il mondo. Anche in Italia i tecnici delle varie ditte hanno tentato applicazioni delle registrazioni in controfase e certamente nel corrente anno sarà possibile di raggiungere il necessario accordo tra i produttori e gli esercenti.

L'orientamento generale nella costruzione degli impianti da ripresa del suono si volge verso gli apparecchi portabili i quali, mentre non presentano differenza alcuna con i più grandi impianti fissi, permettono una mobilità ed una così vasta possibilità di riprese in esterni, da renderli preferibili ai più grandi complessi.

Nelle registrazioni a densità variabile è stato usato un nuovo tipo di attenuatore dei rumori di fondo basato sul sistema della compressione della colonna. In altri termini sulla colonna sonora normale, per ottenere una diminuzione dei cosidetti rumori di fondo, viene registrata, dai bordi verso il centro, una vera e propria colonna ad area variabile la quale ha una frequenza non audibile e funziona solo come integratrice del volume dei suoni senza arrecare disturbi di sorta all'audizione.

Una novità assoluta nella ripresa delle colonne musicali è stata applicata nel film *Cento uomini ed una ragazza* nel quale i gruppi dei vari strumenti sono stati ripresi su colonne diverse. L'armonia del complesso orchestrale, la fusione intima dei suoni, e l'equilibrio tra le diverse masse di suonatori ed il piano di ripresa ottica è stato ottenuto in seguito mediante il missaggio. Tale prova ha dato un risultato veramente ottimo che non può essere sfuggito neppure al profano all'atto dell'audizione in sala di proiezione di detto film.

Si è continuato altresì nel programma di standardizzazione delle varie unità e caratteristiche tecniche degli impianti cinematografici. Sono state così fissate le norme acustiche dei teatri di posa e delle sale cinematografiche e si sono stabilite tra l'altro le misure da effettuare sulle colonne controfase.

Progressi notevolissimi sono stati fatti anche nel passo ridotto in tutti i campi applicativi di esso ed in tutti i paesi. I miglioramenti sono sopratutto relativi alle macchine da presa e da proiezione nonchè alle applicazioni dei sistemi di registrazione sonora al formato ridotto.

Come si vede da questi rapidi accenni i tecnici lavorano al continuo miglioramento di tutte le branche di attività inerenti alla cinematografia per mettere a disposizione della realizzazione artistica del film tutti i mezzi più adatti al conseguimento di quella unità estetica ed etica che è il vero fondamento di questa nuova arte.

I Libri

GERHARDT ECKERT: *Der Zeitungsroman von heute* (*L'odierno romanzo d'appendice*). Edizione Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main, 1937.

Questo volumetto di una settantina di pagine fa parte di una collana di studi sul giornalismo pubblicata a cura dell'« Institut für Zeitungswissenschaft » dell'Università di Berlino.

A dire il vero solo il capitolo dal titolo « Romanzo d'appendice e Film » riguarda anche la cinematografia e merita essere notato soprattutto per l'interesse che desta tale argomento, che avrebbe potuto però essere svolto in maniera più esauriente.

Fra i vari rapporti che intercorrono fra romanzo d'appendice e film certamente il più importante è quello del soggetto. Data l'attuale tendenza del cinema di prendere le sue trame dalla letteratura (nel 1935 il 52,7% di tutta la produzione tedesca fu tolta da opere letterarie) non c'è da meravigliarsi se anche i romanzi d'appendice furono più di una volta ridotti per lo schermo. Spesso si tratta di romanzi pubblicati a puntate su diffusissimi settimanali illustrati e la ragione della loro versione cinematografica consiste nel fatto che i produttori ritengono che il successo conseguito dal romanzo si ripeterà per il film. Questo è il caso, restando nell'ambiente tedesco, dei seguenti film: *Einer zuviel am Bord (Uno di troppo a bordo), Die Werft zum grauen Hecht (Il cantiere del luccio grigio), Oberwachtmeister Schwenke (Il poliziotto Schwenke),* quest'ultimo rappresentato anche in Italia, e di molti altri. Quando si tratta di romanzi noti, che hanno destato l'interesse del pubblico, esiste sempre fra i lettori il desiderio di veder concretati sullo schermo i personaggi e le loro vicende lette sul libro, anche se qualche volta vanno incontro ad una disillusione per il fatto che non sempre la realizzazione cinematografica coincide con la fantasia e l'immaginazione del lettore.

Del resto, entro certi limiti, si verifica anche il caso contrario: cioè che aumenti l'interesse per il romanzo quando la sua versione cinematografica abbia avuto un grande successo. Generalmente un giornale eviterà di stampare un'opera già resa nota dal film, tuttavia non mancano anche questi casi come è avvenuto in Germania per i film *Fürst Woronzeff (Il Principe Woronzeff)* di Simpson, e *Sieben unter einer Hut* (*In sette sotto una sola custodia*) di Biernath pubblicati rispettivamente nei giornali « Freiheitskampf » e « Kieler Neuesten Nachrichten » dopo che i film da cui essi erano stati tratti erano stati già programmati.

Difficile è anche poter stabilire in molti casi se sia stata proprio la pubblicazione del romanzo sui giornali quella che ha dato lo spunto alla versione cinematografica o se il soggetto sia stato offerto ai produttori del film direttamente dall'autore. Come del resto può essere anche avvenuto che il libro e non la pubblicazione a puntate sui periodici abbia dato origine alla versione cinematografica. Comunque è evidente che i rapporti esistenti fra film e romanzo d'appendice sono molto stretti. Essi si spiegano col fatto che entrambi questi generi si rivolgono ad un pubblico molto vasto della cui mentalità e dei cui desideri bisogna in certo modo tener conto se si vuol conseguire il successo.

Eckhart, poi, enumera ben 11 film la cui programmazione è avvenuta contemporaneamente alla pubblicazione delle puntate del romanzo sui giornali.

Vi è inoltre il caso speciale di due romanzi che sono stati senza alcun dubbio pubblicati sui giornali in seguito al successo di un film. Si tratta della « Regina Cristina » di Lindsay, apparso nel « Radebeuler Tageblatt » dal 29-6 fino al 17-8-35 e nell'« Eisleber Zeitung » dal 5-10 al 2-11-35, e « Episodi della vita della Regina Cristina » di Hubert E. Gilbert, pubblicato dalla Kreuzzeitung dal 18-11 fino al 18-12-34.

Certamente il successo del noto film della Garbo, la cui prima rappresentazione in Germania avvenne il 24-10-34, diede origine alla pubblicazione di entrambi i romanzi.

Non è inutile ricordare che molte case cinematografiche americane, a scopo di pubblicità, offrono gratis ai giornali i romanzi dai quali furono tratti i loro film o che furono scritti appositamente per sostenerne la pubblicità.

Un'altra relazione esistente fra film e romanzo d'appendice consiste nel fatto che molto spesso la trama del romanzo si svolge in ambienti cinematografici ed infatti Eckert enumera ben 13 romanzi il cui contenuto ha rapporti con il mondo del cinema.

Da parte nostra possiamo dire che nella produzione italiana i rapporti esistenti fra il romanzo d'appendice ed il cinema sono meno appariscenti e ritengo che questo sia piuttosto un bene che un male poichè, salvo naturalmente le debite eccezioni, i film tratti da romanzi d'appendice più che avere per meta un fine artistico tendono allo sfruttamento d'una congiuntura commerciale.

V. B.

PAUL ROTHA: *Documentary Film.* Faber and Faber Ltd. London, 1935.

Paul Rotha è l'autore di altri tre volumi sul cinematografo, i quali si riferiscono al cinema professionale-industriale, al film a soggetto, non trascurando tuttavia la importanza che nella storia del cinema ha il film documentario. Paul Rotha è infatti, in pratica, oltre che uno scrittore di cose cinematografiche, un esteta e un raccoglitore di notizie di dati, un catalogatore di film con i loro principali collaboratori (utile metodo, questo degli schedari,

per chi voglia rendersi conto dello sviluppo del cinema attraverso le persone che lo hanno fatto) è anche un compositore di documentari. Tra questi il più notevole è *Contact* che apparve anni or sono a Venezia ed è un documentario di pubblicità, in quanto descrive la costruzione di un aeroplano e il tragitto che compie nella linea gestita dalla Imperial Airways. Sennonchè come il Rotha stesso ha dimostrato e come soprattutto ha dimostrato John Grierson, il documentarista principe dei documentaristi inglesi, anche un documentario di propaganda o meglio di pubblicità può avere un valore artistico non indifferente. Invece molto spesso accade di vedere dei documentari pubblicitari eseguiti male e tutt'altro che convincenti, che pongono in primo piano il prodotto di una ditta, e si preoccupano solo che tale prodotto sia ben visibile, e più volte appaia agli occhi dello spettatore che in questo caso si annoia e non lo accetta.

Il documentario rappresenta inoltre l'origine del cinematografo. Il cinema è nato sotto questa forma, gli stessi primi film di Lumière, di Edison, di Méliès, erano documentari. Méliès inventò i trucchi involontariamente mentre stava girando un documentario di attualità su una via di Parigi, e la tradizione delle « vedute di mare » e degli « arrivi dei treni » fu continuata in epoche successive per opera di coloro che vedevano nel cinematografo elementi atti a crearne una espressione d'arte.

Il volume di Paul Rotha sul cinema documentario contiene una prefazione di John Grierson in cui vengono messe in rilievo le caratteristiche del cinema documentario in rapporto a quello prettamente industriale, con accenno alla incomprensione dei commercianti di cinema per questa squisita forma di cinematografo.

Il Rotha divide la materia in alcuni capitoli, il primo dei quali stabilisce i varii aspetti del cinematografo, per giungere alla definizione del cinema documentario ed elencarne quindi le caratteristiche, secondo le epoche, i paesi, i generi. Esiste una evoluzione del cinema documentario, esistono delle tradizioni tipicamente nazionali. Questo il Rotha mira a descrivere nel suo panorama, esemplificando spesso. In ogni Paese infatti, da una certa epoca, vi sono stati dei cineasti che si sono dedicati al documentario magari con notevoli sforzi dato che spesso il documentario non ha avuto modo di essere commercialmente diffuso. Il documentario è dunque tra le forme di cinema quella che ha trovato più delle altre ostacoli, ma appunto per questo, i documentari hanno dato modo ai loro realizzatori di non mirare ad esigenze commerciali, dato che non è mai esistito un metodo commerciale del documentario. Si escludono naturalmente qui i film puramente pubblicitari ma non si escludono quelli di carattere pubblicitario, che sono offerti da una determinata ditta, e solo per questo motivo fanno la pubblicità alla ditta che ha dato ad un regista o a un produttore di documentari la commissione dell'esecuzione del film.

Vi sono, secondo Paul Rotha che ama le classificazioni (si veda nel suo « Movie Parade », quante classificazioni di generi di film, spesso arbitrarie, con attribuzioni non sempre persuasive) vari tipi di film documentari. Le classificazioni sono dunque quattro: Tradizione naturalistica (romantica), tradizione realista (continentale), film di attualità, film di propaganda. Dapprima

il Rotha fa una specie di storia del documentario e fissa i punti fondamentali della evoluzione del film documentario in genere. Il primo documentario degno di menzione è stato *Nanouk* di Robert Flaherty, eseguito nel 1920. Era un film realizzato per conto di una ditta di pelliccie. Vengono quindi gli esperimenti di Dziga Vertoff in Russia, intorno al 1923 e proseguiti negli anni successivi; esperimenti che miravano secondo la teoria di Dziga Vertoff al montaggio non preordinato; egli aveva istituito il Cine-Occhio e da questa istituzione aveva tratto lo spunto per concretizzare la sua teoria, che, in fondo, non può avere una applicazione pratica convincente. Ecco *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti eseguito in Francia nel 1926, appartenente al periodo del film d'avanguardia francese, seguito da *Berlino* di Ruttmann che ha dato origine alle « sinfonie » tanto amate dai cinedilettanti che vogliono fare dell'avanguardia e che per la prima volta sono messi davanti ad una macchina da presa in formato ridotto. Ed ecco infine *Drifters* (1929) di John Grierson, il caposaldo della tradizione documentarista inglese. La quale, bisogna dire la verità, è quella che più delle altre ha avuto successo; se di successo si può parlare nel caso di film documentari che vengono diffusi al pubblico soltanto in determinate occasioni. Grierson è oggi diventato produttore di documentari: producer nel senso anglo-americano, non come lo si intende da noi, cioè colui che mette i soldi, ma colui che avendo una conoscenza teorica e pratica del genere di film è a capo di una organizzazione e fa realizzare sotto la sua sorveglianza documentari dei generi più svariati.

Alla tradizione naturalistica appartengono alcuni film americani, e in particolare quelli che narrano delle gesta dei pionieri: film a soggetto, dunque, a sfondo documentario. Allora gli esterni si giravano sui posti e non venivano ricostruiti, di solito, nei dintorni di Hollywood, o a pochi passi dagli stabilimenti. Ecco film come *I Pionieri*, di Cruze, del '24, come *Il Grande Sentiero* (1930) di Walsh, come *Il cavallo di Acciaio* (1924) di John Ford: la tradizione si è in certo senso conclusa con *Cimarron* (in Italia presentato col titolo *I pionieri del West*) di Wesley Ruggles, in cui però abbondanti erano le ricostruzioni; la tradizione quindi c'entrava di riflesso. Se il *western* ha rappresentato la tradizione americana di film a sfondo documentario, la tradizione svedese è stata improntata al paesaggio che rientrando come elemento sostanziale nei romanzi di Selma Lagerlöff, è entrato di conseguenza nei film tratti da tali romanzi: una tradizione delle più nobili, quella scandinava. In America poi hanno avuto successo (ed anche successo commerciale) i documentari di caccia grossa, i film esotici di Schoedsack. La tradizione naturalistica è continuata per opera di Flaherty, con *Moana*, con *Ombre Bianche* (commercializzato questo, da Van Dyke, con l'intrusione di elementi hollywoodiani) e infine con *L'uomo di Aran*. Interessante a questo proposito ricordare, incidentalmente, la collaborazione tra Flaherty e Grierson per il film *Industrial Britain*. In Francia il tono Flaherty è stato seguito da Leon Poirier con il film *Caino*: un film di evasione. Ma il più significativo prodotto per i rapporti tra documentario, paesaggio e azione drammatica, è stato *Tabù*, che si connette in parte con Flaherty che lo ha suggerito a F. W. Murnau, e per la presenza di questi si connette alla tradizione di Murnau stesso, amante del

bello. Il Rotha invece ritiene che tra Flaherty e Murnau ci doveva essere stata discordanza poichè Murnau avrebbe avuto il precedente di film realizzati in teatro di posa in Germania e anche in America (ma conviene ricordare invece le distese di campi di grano inondati di sole di *Nostro Pane Quotidiano*: non quello di Vidor, ma quello di Murnau, originariamente intitolato: *City Girl*). Rotha ritiene infine che la lontana leggenda di *Tabù* sia di trascurabile importanza: parere che non condividiamo. Nel continuare l'analisi dei film naturalistici, Rotha cita il film francese di Jean Epstein: *Finis Terrae* e ricorda i film cecoslovacchi attribuendo erroneamente *Temporale sui Tatra* (diretto da Trnka) a Plicka che ha realizzato e fotografato, invece, *Per monti e per valli* e *La terra canta. Temporale sui Tatra* è stato invece fotografato da Vich e Stallich.

Ed ecco la tradizione realistica. Sono elencati in questo gruppo i film di Cavalcanti (*Rien que les Heures*), di Ruttmann (*Berlino*) e la serie dei film olandesi di Joris Ivens: *Il ponte, La pioggia, Philips Radio, Il prosciugamento dello Zuider-See;* il film cecoslovacco di Hackenschmied *Il castello di Praga, Un monastero* del francese Alexander e infine anche *Acciaio* di Ruttmann, realizzato in Italia, e che non pare convincere troppo Rotha che nota essere il dramma dell'acciaio piuttosto superficiale.

La tradizione dei film d'attualità esiste da quando esiste il cinema.

In senso artistico, Rotha attribuisce un certo valore a Dziga Vertoff il quale riconosce nel montaggio dei più disparati elementi un significato. La tradizione del film di attualità è stata sviluppata in ogni paese mediante la creazione di speciali Enti (in Italia l'Istituto L.U.C.E.) i quali possono anche non seguire un metodo particolare nella creazione di questi film: un metodo cioè che non tenga conto nè del montaggio a priori nè di quello a posteriori (Vertoff) e quindi realizzano dei film che lasciano il tempo che trovano e che potrebbero assumere un certo valore ove il montaggio venisse fatto su certi criteri e seguendo anche uno scenario preordinato, come è avvenuto per il film *Trionfo della Volontà* di Leni Riefenstahl. Il film della Riefenstahl viene incluso dal Rotha nei film di propaganda. Allude anche a un tipo di cinema di propaganda italiano, ma dimentica assolutamente una serie di documentari girati in Italia dal 1932 al 1934, da Blasetti (*Assisi*), Barbaro (*Cantieri dell'Adriatico*), Perilli (*Zara*), Di Cocco (*Il ventre della città*), Simonelli (*Aeroporto del Littorio*) e da altri: film che potevano dare origine a una tradizione italiana di documentari non seguita purtroppo negli anni successivi se non da alcuni film, non si sa per quale ragioni anonimi, dell'Istituto Luce.

Che il film documentario non debba essere anonimo dimostra chiaramente Paul Rotha dopo aver analizzato la serie dei film di propaganda eseguiti in Inghilterra, e in gran parte per la G. P. O. cioè per le Poste e i Telegrafi. Chi ha visto alcuni di questi film ha potuto rendersi conto del livello raggiunto da quei documentaristi inglesi. Vi sono dei film (*Night Mail* per esempio, diretto da Watt e prodotto da Cavalcanti) in cui i valori fonici e quelli visivi creano un magnifico contrappunto. Gioverebbe che anche in Italia si cominciasse a pensare sul serio al film documentario; non bastano gli esperimenti sporadici che oggi si fanno da parte di alcuni giovani.

Il regista del film documentario deve quindi esistere, come deve esistere anche il produttore nel senso che s'è detto prima. E dei compiti di ciascuno analizza acutamente le fasi Paul Rotha nel suo volume, stabilendo i rapporti che il regista deve avere con la fotografia, il montaggio, e come prima di tutto, debba fissare la sceneggiatura del film. In sostanza, anche il documentario come il film a soggetto, ha valori ritmici che vanno studiati: ritmo visivo e sonoro.

Una appendice chiude il volume: sono elencati i principali film documentari eseguiti da una serie di registi, dal 1920 al 1935 compreso. Elenco assai utile per chi voglia rendersi conto della quantità degli argomenti trattati dal documentario in tutti i Paesi del mondo (purtroppo Rotha si è dimenticato dell'Italia, ma sappiamo che sta provvedendo, per una seconda edizione del volume, a rimediare a questa manchevolezza).

F. P.

Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1938 - (Max Hesses Verlag, Berlin - Halensee).

Questo annuario pubblicato a cura del Dr. Oswald Lehnich, Presidente della « Reichsfilmkammer » (Camera cinematografica del Reich) contiene un interessante ed abbondante materiale concernente i problemi più importanti della cinematografia tedesca e la loro risoluzione. Al riguardo non possiamo fare a meno di notare quanto interessanti siano anche per noi le idee e le direttive esposte in questo volume specialmente per la analogia di molti problemi della cinematografia tedesca con quelli della cinematografia italiana, come pure per la franchezza con la quale essi sono stati affrontati.

L'annuario ha inizio con un erudito e brillante discorso tenuto dal Ministro del Reich Dr. Goebbels a Berlino in occasione della posa della prima pietra dell'Accademia Cinematografica Tedesca, ma di questo non parliamo perchè la sua traduzione integrale apparirà in un prossimo numero di « Bianco e Nero ».

Segue uno scritto del Prof. Oswald Lehnich, il quale fa notare l'importanza che ha avuto per la cinematografia tedesca l'anno 1937. Infatti, se fin dal 1933 si era effettuata un'epurazione del cinema dall'inquinamento ebraico-liberale, soltanto nel 1936, dopo aver definitivamente debellato le ultime superstiti rimanenze di un'epoca ormai tramontata, si è pensato seriamente a ricostruire secondo le direttive della Germania nazionalsocialista, le quali sono incompatibili con quelle del sistema liberale.

Nella produzione cinematografica, causa i grandi rischi ad essa collegati, avviene che la lotta per la concorrenza assuma forme talmente sleali come in nessun altro ramo dell'industria. Per diminuire i rischi s'impiegano spesso metodi di propaganda e pubblicità che rasentano l'illegalità. In Germania, malgrado le notevoli sovvenzioni da parte dello Stato, si verificava una tale sfrenata concorrenza fra le varie case cinematografiche da sorpassare i limiti della ragionevolezza. Con tali metodi non si poteva pensare ad una ricostruzione. Oppresso dalla continua lotta per la concorrenza il produttore era costretto a

lavorare in sicura perdita e le sue quotidiane preoccupazioni per l'esistenza stessa dell'impresa gli toglievano ogni più ampia visione dei problemi artistici del cinema. Dopo aver conosciuto le cause dei mali si doveva però trovare il modo di eliminarle. Ed è stato soltanto grazie all'intervento del Ministro del Reich Dr. Goebbels se in un anno fu possibile compiere una simile trasformazione della cinematografia tedesca. Si ruppero tutti i ponti con i vecchi sistemi e s'iniziò un'epoca nuova. S'intraprese una concentrazione delle forze cinematografiche, anche gli artisti furono chiamati a collaborare e furono loro assegnate cariche di cui potessero assumersi la piena responsabilità. Occorre qui far notare che, malgrado le varie dicerie diffuse all'estero, la cinematografia tedesca si fonda su basi economiche e giuridiche private. La differenza col passato sistema liberale consiste nell'aver eliminato tutti quei fenomeni, sia di ordine economico che artistico, che erano dei veri e propri controsensi. Il cinema tedesco si trova dinanzi ad un'epoca nuova e la trasformazione della sua struttura è stata la chiave di volta per un riordinamento su basi artistiche ed economiche di cui si vedranno presto gli effetti.

Fra le varie disposizioni prese per il risanamento della cinematografia tedesca ve ne è una di notevole portata. Poichè erano anni che la produzione lottava per ottenere un bilancio attivo si è provveduto con delle speciali disposizioni, emanate il 15 luglio 1937, a creare la possibilità di aumentare il reddito dei noleggi assicurando con ciò una migliore ammortizzazione alla produzione cinematografica. Non è detto con questo che il problema sia stato definitivamente risolto e presentemente si sta studiando il mezzo per perfezionare il sistema di valorizzazione del film tedesco, che deve essere sfruttato in maniera migliore mentre il ricavo di questa valorizzazione deve essere poi ripartito in maniera equa secondo la prestazione effettuata.

Inoltre, di grande importanza è anche un'altra disposizione del 6 agosto 1937, la quale stabilisce che per l'esercizio di qualsiasi nuova impresa cinematografica, come pure per l'esercizio di nuovi rami di attività nel caso di aziende già esistenti, sia necessario un nulla osta delle autorità competenti. Con ciò si ottiene soprattutto che il numero delle ditte produttrici sia adeguato a quello degli esercizi cinematografici e si evitino iniziative sbagliate di lavorazione e capitale. Così, mentre si è favorita l'apertura di nuovi cinematografi, di cui si sentiva il bisogno, si è evitato che spuntassero come funghi ditte produttrici con un capitale di 20.000 marchi che, non appena avevano dilapidato il denaro, sparivano con la fretta con cui erano sorte.

Naturalmente anche la Reichsfilmkammer ha subito delle trasformazioni adeguandosi al nuovo orientamento della cinematografia tedesca. Anzitutto, furono definiti quali dovevano essere i suoi compiti per evitare assolutamente che si verificasse una duplicazione di incombenze. La Reichsfilmkammer non si interessa di questioni che non esorbitino la sfera d'azione di ogni singola casa cinematografica. Essa si limita ad occuparsi delle questioni generali della cinematografia tedesca in quei casi in cui il Ministero per l'Educazione Popolare e la Propaganda non abbia affidato ad altri Enti, o si sia riservato esso stesso, l'incarico di determinate mansioni. La Reichsfilmkammer si occupa di tutti i problemi generali, tecnici ed economici, e non soltanto di quelli del

momento, ma anche di tutti quei problemi tecnici di importanza fondamentale che hanno bisogno di essere chiariti e risolti. Un ufficio competente si informa continuamente di tutto quello che avviene all'estero nel campo della tecnica cinematografica affinchè la Germania non debba mai correre il pericolo di rimanere indietro rispetto ai progressi tecnici dell'estero. Inoltre essa vigila attentamente che gli elementi chiamati a far parte della cinematografia siano veramente idonei, altrimenti vengono eliminati. Ad essa inoltre sono affidati anche i lavori di statistica ed altre varie incombenze che esegue direttamente o fa eseguire per suo conto da altri uffici.

Ma uno dei compiti più nobili della Reichsfilmkammer è quello di concedere un positivo aiuto ai suoi membri. Fra questi vi sono anzitutto i produttori cinematografici i quali esplicano la loro attività a favore del film tedesco e dei quali solo una parte possiede i mezzi necessari. Sono proprio quelli economicamente più deboli che hanno bisogno dell'aiuto della Reichsfilmkammer. Ma non è il caso di dilungarci troppo su questo argomento data la quantità di notizie interessanti contenute nel volume.

È importante comunque far notare che in Germania si è ottenuto un giusto equilibrio fra produzione ed esercizi.

Per la valorizzazione del film tedesco vi sono 5446 cinematografi e 4456 locali attrezzati per la proiezione di film. Il ricavo dello smercio ammontò nel 1937 ad oltre 300 milioni di marchi di fronte ai 176 milioni di marchi dell'anno 1932. Il numero degli spettatori si aggira oltre i 400 milioni di fronte ai 237 milioni dell'anno 1932. Il numero dei cinematografi è in continuo aumento.

In questi ultimi tempi, inoltre, i proprietari dei cinematografi hanno sempre più compreso l'importanza che i problemi della tecnica hanno per il cinema, e, di loro spontanea volontà, si sono adoperati a migliorare le proprie sale apportandovi tutte quelle innovazioni che si rendevano necessarie. Si può senz'altro dire che attualmente i cinematografi della Germania, dal punto di vista sia dell'edilizia che della tecnica, sono quasi perfetti. Inoltre il proprietario di sale cinematografiche può esercitare sul proprio pubblico una certa influenza propagandistica e ciò è cosa molto importante per la cinematografia tedesca. Quindi è un bene che nel quadro dell'insegnamento dell'Accademia Cinematografica sia stato previsto anche un corso per i proprietari dei cinematografi.

Per quanto concerne la programmazione dei film tedeschi all'estero, si nota che in molte nazioni essa trova opposizione e contrasti, e questo avviene specialmente quando i cinema siano di proprietà ebraica e, poichè molti sono nel mondo gli ebrei proprietari di cinematografi, forte quindi è anche questa corrente di opposizione verso il film germanico. Tuttavia quanto più marcato è da parte ebraica questo abuso di potere nei riguardi del cinema tedesco e tanto maggiore è il movimento di reazione. Infatti ci risulta che in parecchie nazioni si prendono delle disposizioni per impedire questo arbitrio poichè in definitiva nessun governo può compiacersi del fatto che su una questione così importante come il patrimonio culturale del cinema tedesco debbano decidere gli ebrei proprietari dei cinematografi.

Se nei primi anni dopo l'avvento del nazionalsocialismo, si poteva anche fare a meno, all'estero, del film tedesco, questo oggi non è più possibile, perchè gli stranieri desiderano conoscere il nuovo volto della Germania. Pertanto si riconosce quanto grande sia l'importanza di una politica oculata nei riguardi dell'esportazione; la vendita di film tedeschi all'estero è qualche cosa di più che la semplice vendita di una merce. La Germania è pronta a concludere contratti con altre nazioni per l'importazione della produzione straniera, ma i mercati esteri devono essere aperti alla produzione tedesca e non ci si deve accontentare col dire che si è impotenti ad agire contro gli ebrei proprietari dei cinema e starsene con le mani incrociate. Vi sono alcune grandi nazioni i cui governi non fanno proprio nulla per reagire contro questo boicottaggio ebraico.

Il Dr. Lehnich passa in rivista le relazioni cinematografiche fra la Germania e i vari Stati. Ecco quanto è detto nei nostri riguardi:

« Con l'Italia è stato concluso un concordato nella primavera dello scorso « anno (1937) che deve spianare la via ad un reciproco scambio della produ« zione cinematografica dei due paesi. La Germania ha fatto di tutto per « favorire il film italiano in Germania ed attendiamo che lo stesso avvenga da « parte italiana. Ma noi ci troviamo soltanto all'inizio di uno sviluppo ed io « ritengo che i reciproci rapporti cinematografici negli anni prossimi si ap« profondiranno sempre più ».

* * *

Molto interessanti sono alcune osservazioni contenute in un articolo di Ernst Hugo Correl perchè valgono non soltanto per la produzione cinematografica tedesca ma per quelle di ogni nazione. Esse riguardano specialmente quella parte della produzione di ogni paese che è destinata ad essere esportata anche all'estero e si possono riassumere come segue:

Nel creare un film non dobbiamo adattarci alla mentalità dell'estero e del resto non possiamo nemmeno farlo perchè siamo troppo tedeschi per riuscirci. Di conseguenza un film tedesco destinato ad essere esportato e che voglia riprodurre un ambiente inglese, americano o di qualsiasi altra nazione non otterrà altro effetto all'estero che di far ridere di compassione poichè a noi, che vediamo con occhi tedeschi, l'ambiente della società di un altro paese ci sembra in tutt'altro modo di come, per esempio, lo vedono gli inglesi. Invece le altre nazioni desiderano conoscere quello che è la vita e il patrimonio culturale tedesco.

Un film girato in Germania con soggetto di ambiente inglese non sarà mai per gli spettatori della Gran Bretagna un film inglese e di mentalità inglese soltanto perchè in esso si vedranno le merlature del collegio di Oxford, la torre di Londra e le uniformi di un noto collegio locale. Quindi noi ci rivolgiamo ai nostri scrittori con la preghiera di far svolgere l'azione dei loro film in un ambiente possibilmente tedesco: « Create film tedeschi, con genti tedesche, mentalità tedesca, spirito e musica tedesca! ».

Un'altra osservazione giusta è la preghiera che il Correl fa agli scrittori di scrivere un maggior numero di soggetti originali piuttosto che ricorrere continuamente a riduzioni di opere già esistenti.

Stralciamo qualche idea dalla relazione del Dott. Günter Schwarz specialmente per quello che riguarda il film culturale che in Germania ha un'importanza grandissima. I riconoscimenti e le onorificenze che l'estero tributa ai film culturali tedeschi nelle varie mostre internazionali, le lodi concordi che vengono tributate dalla stampa internazionale a questo ramo della produzione cinematografica tedesca, dimostrano il notevole livello qualitativo raggiunto in questo campo dalla Germania. I produttori di film culturali possono essere orgogliosi del fatto che pubblico e stampa accolgono col massimo interesse questo genere che fino a non molti anni fa veniva trascurato e godeva di poca considerazione. Quello che in questo campo resta da fare in Germania è intensificare la produzione poichè la richiesta è sempre maggiore della disponibilità. Occorre però che produttori e realizzatori di questo ramo della cinematografia siano, anche se numericamente scarsi, specializzati e selezionati poichè bastano pochi incompetenti per nuocere a quanto di buono si è fatto fino ad ora. La «Degeto» col suo noleggio appositamente creato, cerca di rimettere in voga spettacoli cinematografici in cui lo spettacolo sia composto di soli film culturali sia tedeschi che esteri. Nelle varie capitali europee si organizzano, da parte di enti tedeschi, rappresentazioni di film culturali che servono a far conoscere ed apprezzare la nuova Germania. Tali spettacoli vengono poi ricambiati con altri organizzati, in Germania, dalle rispettive nazioni. Degli accordi speciali esistono tra la Germania ed altre nazioni per un attivo scambio di film culturali, notevoli quelli fra la Germania ed il Giappone.

Carl Ritter tratta dell'essenza della vera arte cinematografica. Egli ritiene che quanto lo Stato ha fatto per il cinema tedesco impegni seriamente i produttori di ogni categoria. Lo Stato si aspetta una produzione che sia qualche cosa di meglio di quella di carattere puramente commerciale. Lo Stato ha cercato di eliminare tutti gli ostacoli che si opponevano alla realizzazione del film artistico e lo ha fatto in maniera definitiva e totalitaria, come non è stato fatto in nessun altro paese del mondo. Finalmente la via è libera per la tanto derisa e negata arte cinematografica. Per decenni si è dovuto dimostrare, con ragione, che l'arte cinematografica sarebbe stata trascurata fino a che il cinema fosse stato soltanto una « branca » dell'industria, fino a che fosse regnato sovrano il commerciante che aveva poca o nessuna comprensione per ciò che è arte, fino a che i proprietari dei cinematografi si fossero messe le mani nei capelli nel sentire che il film da loro noleggiato era un'opera d'arte.

Ormai le condizioni sono totalmente cambiate, come forse nessuno avrebbe un tempo osato sperare nei sogni più audaci. Oggi la produzione tedesca non si uniforma più alle direttive degli industriali, o al presupposto gusto di un ipotetico pubblico. Oggi — quando trattasi di arte cinematografica — non ci si deve orientare che secondo le direttive dello Stato. Bisogna sempre tener presente che lo Stato ha elevato la cinematografia dallo stadio di divertimento superficiale e di congiuntura affaristica al livello di attività artistica e politica portandola ad una posizione pari a quella tenuta dalle belle arti, dalla poesia, dalla musica e dall'arte teatrale consacrata dalla tradizione.

Chi fra i produttori e realizzatori cinematografici odierni non comprende il grave dovere che incombe al loro operare o chi non è d'accordo con queste

direttive statali e trova che esse non corrispondono ai propri propositi di speculazione deve essere senz'altro eliminato dalla cinematografia e ritornare al mestiere che faceva prima di occuparsi della medesima.

Non si deve dire che non tutti i film hanno bisogno di avere un valore artistico o politico e che devono esistere delle graduazioni come avviene per il teatro, per la letteratura e per le belle arti, vale a dire una scala che vada dal grande dramma alla farsa. Questo principio poteva forse valere per il periodo precedente, ma non oggi. La produzione odierna non deve essere mai orientata verso la mediocrità o verso film che non abbiano carattere artistico. Ogni tedesco che si occupi di cinematografo, produttore, regista, interprete, o qualsiasi altro cooperatore, deve fin dal principio avere l'ambizione di produrre un capolavoro e deve tendere con tutte le sue forze ad una realizzazione artistica. Occorre sempre tener presente che in qualsiasi film lo Stato vede un mezzo per elevare il cuore e la mente delle masse.

Il film in Germania deve oggi essere creato da veri artisti e non da commercianti. Questo è quello che si aspettano lo Stato ed il popolo la cui sensibilità si acuisce sempre più. Fin dal momento del suo concepimento un film va oggi considerato dal punto di vista artistico e non commerciale. Non importa che si tratti di un film di carattere serio o allegro, che si tratti di una tragedia, dramma, commedia, operetta o farsa. Che ciò non sia un'utopia è dimostrato dalle altri arti più antiche. È con un senso di orgoglio e piacere insieme che si può notare come una produzione veramente artistica renda finanziariamente più che la cosidetta produzione commerciale.

Bisogna aver fede nell'arte e non preoccuparsi soltanto della mentalità e dei gusti del pubblico, del successo di cassa che il film potrà riscuotere in città o in provincia, in patria o all'estero e dell'approvazione del commerciante! La vera arte cinematografica è un concetto dibattuto e su cui ancora non si è d'accordo per la definizione. È un'arte che va lentamente assumendo una forma sua propria ed è degna di stare accanto alle altre arti, pur restandone, contrariamente a quanto molti temono, completamente distaccata.

Il film non si propone di sostituire il palcoscenico o il libro; esso esige un suo proprio regno, una sua propria vita e delle proprie leggi. Il cinema è la più moderna forma di espressione e quindi la più adeguata ai tempi, esso è quasi senza tradizioni ed ancora nello stadio di formazione e trasformazione. È un nuovo paese con territori ancora inesplorati e possibilità che sembrano illimitate. Il film attende tutto dalla realizzazione pratica; esso è troppo giovane per la teoria e non ha ancora raggiunto quella vetta dalla quale si può guardare con calma su quello che è già stato fatto e su quello che si farà nell'avvenire.

Quello che l'artista nel creare un film non deve mai dimenticare è che la sua arte deve avere un carattere assolutamente nazionale, poichè solo allora diverrà, come avviene per i grandi capolavori d'arte d'ogni paese, veramente internazionale.

V. B.

I film

INCANTESIMO
(HOLIDAY)

Origine: America - *Produzione*: Columbia - *Distribuzione*: Consorzio E. I. A. - *Regista*: George Cukor - *Soggetto*: Philip Barry - *Sceneggiatura*: D. O. Stewart e S. Buchman - *Musica*: Morris Stoloff - *Operatore*: Franz Planer - *Interpreti principali*: Katharine Hepburn, Cary Grant, Doris Nolan, E. Everett Horton, Lew Ayres.

Gli scrittori americani posseggono la capacità di osservare con occhio acuto il mondo che li circonda, e il costume, la cronaca dei loro paesi, la storia dei giorni grigi e comuni, la storia di tutti i giorni. Sanno vedere, e, con mezzi semplici e rozzi, ritrarre « al vivo ». Rozzezza e povertà che confinano spesso con la brutalità e con la miseria, se non interviene lo stile a innalzare e a « sublimare ». Perciò Sherwood Anderson e Faulkner e Caldwell, per non citarne che tre, vanno al di là della « fotografia » e giungono a sensibile « ricreazione », per così dire; ed è difficile imitarli, difficile evitare in tal caso di immergersi in una polvere grigiastra e anodina — difficile insomma non rimanere nel « documentario » realistico e nella dagherrotipia a contorni nitidi ma piatta di rilievo. Stile, tecnica — Anderson (che per quanto meno « audace », meno « avanguardista » di tutti, è forse di tutti il più concreto ove si voglia classificare in assoluto e non fermarsi a termini vaghi e dubbiosi: per es., « interessante », o che so io) Anderson crea, costruisce una realtà nuova, non si ferma alla « natura ». Altri badano a fidarsi del contenuto grezzo delle loro storie, quasi sempre, è vero, urgente; ma non sufficiente. Così gli scrittori americani minori rimangono degli abili e mordaci cronisti; preziosi senz'altro per chi domani dovrà fare la storia di certo periodo e di certo costume, ma in margine all'arte: e proprio per deficienza di stile, che si potrebbe anche dire, se suona meglio, deficienza di « ispirazione » e di « necessarietà ». Tra costoro converrà annoverare quelli che scrivono soggetti pel cinematografo, o commedie dalle quali si traggono film, da Ben Hecht che sarà il maggiore ai minori come la Ferber, la Delmar, quel Philip Barry che ha scritta anni or sono la commedia da cui nasce questo *Incantesimo*, e gli scenaristi di *Incantesimo*, Sidney Buchman e Donald Ogden Stewart.

Talvolta, inoltre, quella ruvidezza poco anzi citata degli scrittori americani, è ruvidezza per finta: la palese ironia, per agire con maggiore efficacia, ama in essi spogliarsi e rivestirsi da Cenerentola. Si tratta in fondo di un borghesissimo « snobbare », assai comune anche a Via Veneto: lo « snobbare » della « semplicità » e della « ingenuità ». Si sorride sulle debolezze altrui, si commenta con puntuale e sciolto spirito; umili e superbissimi nello stesso tempo. E ci si serve delle parole di tutti i giorni, che scivolano via come avessero le ruote. Facilmente si trova sbagliata ogni cosa, e a buon mercato ogni uomo e ogni modo di vivere, folli. Non si sa però porre a nulla rimedio. Si prendono sottobraccio certi tipi (quanto spesso, se si può dire, « tipetti »!), e si rifà loro amabilmente il verso, facendoli parlare. Gli scrittori americani sanno « far parlare », questo è certo. Ma in ciò sono maestri anche i poliziotti, nevvero?

Incantesimo è tipicamente legato a questa ormai decennale tradizione. Ed è un film assai attraente; si è lieti di concordare con la sua polemica; essa è credibile. come credibili sono i palpiti dei suoi personaggi « ribelli ». *Incantesimo* prende di mira un lato preciso e odiabile della vita « borghese »: l'amore per le convenienze, per il ritmo regolato di ufficio, il distacco avvilente da una vita « secondo natura ». È uno dei lati più facili a constatare, e combatterlo è cosa sacrosanta.

Il difetto maggiore del film è la sua teatralità: i personaggi entrano nella scena come provenendo dalle quinte, la macchina è pigra, ecc. Non troverà in nessuno dei suoi fotogrammi uno stile, un'espressione compiuta e, vorrei aggiungere, « rifinita »; resterà perciò cronistico. Tuttavia, pur tra i limiti della cosidetta « commedia filmata », gli autori han saputo inventare motivi consistenti e umani. Il personaggio di Katharine Hepburn è costruito a regola d'arte: e nelle scene della sua stanza da gioco acquista un rilievo non dimenticabile. Nulla, in quella stanza, è sciatto e comune; ogni cosa, al contrario, azzeccata e vivente. Ennesima riprova, questa, per noi: dove c'è impegno e coscienza, e spendita di sentimento, le cose corrono e spiccano. Ogni particolare amorosamente descritto, concorre alla creazione di un carattere umano, oltre che di un'« atmosfera ».

Non si può però parlare di regìa, come a rigore non si potrebbe parlare di cinematografo; *Incantesimo,* opera convincente e umana in più punti, è però teatro. Un di mezzo. Di per sè, è migliore, assai migliore di tanti altri, perchè « ha qualche cosa da dire »; ma è come se la dicesse tracciando parole sulla sabbia. Come tanti altri film, ci fa insomma rimpiangere anni per il cinematografo americano assai migliori.

MARIA WALEWSKA
(CONQUEST)

Origine: America - *Produzione e distribuzione*: M. G. M. - *Produttore*: H. Hyman - *Regista*: Clarence Brown - *Soggetto*: dal romanzo « Pani Walewska » di Waclaw Gasiorowski - *Sceneggiatura*: Samuel Hoffenstein, Salka Virtel e S. N. Behrman - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Commento musicale*: Herbert Stothart - *Montaggio*: Tom Held - *Operatore*: Karl Freund - *Interpreti principali*: Greta Garbo, Charles Boyer, Reginald Owen, Henry Stephenson, Dame May Whitty.

Questo film lascia l'impressione di essere, come tutti i film storici americani, storicamente falsificato. Eppure i competenti ci assicurano che stavolta parrebbe a posto e salva ogni cosa, eccetto alcuni particolari ch'era legittimo mutare. L'impressione però rimane. Il fatto è che questo Napoleone qui non persuade chi abbia riflettuto almeno un poco sulla personalità autentica dell'Imperatore. Il Napoleone di Charles Boyer è un uomo che si fa la barba in maniche di camicia, che ringhia come un orsacchiotto privato del miele, che saltella bofonchiando, e così via. Un eroe da teatrino popolare, tutto d'effetto. Gli unici suoi momenti di umanità sono egualmente arbitrarii: sono momenti di solitudine, di dolore, di rimorso. Arbitrarii e capziosi, giacchè sappiamo che il punto di vista degli autori di questo film è tendenzioso, è in una parola contrario al vero spirito napoleonico; è antieroico infine. Intorno a Napoleone, inoltre, passano e muovono cartapeste e sentimenti facili (salvo quello di Maria Walewska, raccontato con cura e con amore), parole convenzionali, oleografie sdrucite.

Charles Boyer ha messa una pazienza attentissima nella sua interpretazione: che però appare come un'interpretazione stonata. Sarà da lodarsi, teatralmente parlando, la sua bravura nell'uscire dagli schemi a lui soliti, e parimenti il suo coraggio nell'affrontare un personaggio sostanzialmente lontano dal suo (o dai suoi, sempre teatralmente parlando; i quali sono personaggi sommessi e « pensosi », laddove il soggetto di *Maria Walewska* gliene ha offerto uno a bella posta esagitato e inclemente). Ma nel cinema noi siamo piuttosto propensi a credere nell'attore non facilmente mutabile: Chaplin, Stroheim, Keaton, Barrymore, Fairbanks, ecc.; e anche Greta Garbo magari, il che è tutto dire.

Ella stavolta, impoverendo il suo gioco, non volendo più essere lunatica e strabiliante, è riuscita in fondo in un'interpretazione candida e sensibile. È certo, la sua presenza, l'unica cosa cinematografica del film; l'elemento più umano, e più coerente. La sua apparizione sta a sè; e muta attorno alla sua persona perfino il luccicante orpello di tutto il resto del film, così che perfino lo scenario da operetta si rianima e si colorisce al suo contatto.

Finora c'era sembrata Greta Garbo una sontuosa vittima di una maniera. Il suo « classico nero », per così dire, era la famosa scena del bacio alle suppellettili in *Regina Cristina*. Però potevamo rammentare *I cavalieri di Ekebù* e *La via senza gioia*, e rimpiangere le « qualità perdute » di questa singolare figura. Essa poteva essere un'attrice schietta, di stampo plebeo. Ne fecero invece una « purosangue »; a tale scopo, per tenere cioè fede alle premesse, essa man mano è dovuta grandemente dimagrire. Tredici anni or sono era grassoccia e familiare. Correva pei prati con grandi gambe e grandi braccia, remeggiando, imparentata con le oche selvatiche del suo paese, con l'eroica « stupida svedese » dall'alta statura e i grandi piedi immortalata da Verner von Heidestam, con le eroine mitiche di quella terra. (Forse gli americani, ignari, come di storia, di geografia, pensarono vedendosela arrivare perplessa a Hollywood: « Svedese, dunque, *fascino slavo* »).

Perciò da quel giorno le furono compagni: misteri, samovar, tendine abbassate, grandi pellicce, strascichi, cappelli piumati, enigmatici sorrisi; le toccò in retaggio tutto un armamentario, preso in prestito da Pola Negri e da Alla Nazimova, o reinventato di sana pianta. Solo in poche occasioni poté salvare la sua anima: in *Anna Christie* ad es. O nella *Carne e il diavolo*: dove, con uno sforzo supremo e grandioso, essa seppe dominare quella materia, aderendovi in modo voluttuoso e impressionante.

In *Maria Walewska*, trovando una nuova discrezione, guarendo da certe sue manie estetistiche, Greta Garbo ha saputo appartarsi e giocare di riflessi. Un buon mestiere al servizio di una sensibilità sufficientemente delicata. Come liberata, quasi, anche fisicamente.

Quanto alla verità storica del film, diremo infine: il problema non sarà piuttosto nei termini contrarii? Inventare in pieno; rovesciare ogni verosimiglianza storica; e con febbrile fantasia, senso anche partigiano, anche « provinciale », anche gretto del cinema, costruire una realtà indipendente, per sè stante, con leggi sue. L'esatto *Maria Walewska* è un film che non può interessarci; anzi non è neanche un film. Difatti mancano, penso, financo i termini grammaticali del cinema — e di sicuro quelli sintattici — per quanto sia « fatto bene », manca insomma a *Maria Walewska* sangue vivo e rosso; e magari sarà grammaticalmente perfetto questo film, se pure per paradosso era bello dire il contrario, sarà come un libro stampato, ma non riuscirà mai a farci sussultare di emozione sulla poltrona.

UN AMERICANO AD OXFORD
(A JANK AT OXFORD)

Origine: America - *Produzione e distribuzione*: M. G. M. - *Produttore*: Michael Balcon - *Regista*: Jak Conway - *Soggetto originale*: Leon Gordon, Sidney Gilliat e Michael Hogan - *Sceneggiatura*: Malcolm Stuart Boylan, Walter Ferris e George Oppenheimer - *Scenografo*: L. P. Williams - *Commento musicale*: Herbert Bath e Edward Ward - *Montaggio*: Charles Frend - *Operatore*: Harold Rosson - *Interpreti principali*: Robert Taylor, Lionel Barrymore, Maureen O' Sullivan, Vivien Leigh.

Un giornalista americano che capiti ad Oxford, come inviato di un grande quotidiano e sull'orma delle sue impressioni, ritragga con uno stile colorito la città e la vita studentesca, stillandole in un articolo brillante per una moltitudine di lettori e di lettrici farebbe il paio con lo stile e la struttura di questo film: film abile, che incanta i mestieranti, perchè è la quintessenza romantica della cronaca cinematografica. È un film intinto di emozioni, un catalogo illustrato della vita studentesca inglese come la concepiscono gli americani,

e per la aderenza allo spirito giocondo e facilone, convenzionale, un documento che si aggiunge ai molti altri, che l'America, per la via dello schermò, ha offerto al mondo sulla propria psicologia, mentalità e costume.

I film di ambiente giovanile, in specie, hanno portato sempre con sè il profumo dei fiori campestri, un profumo colto a volo da chi per i campi passeggi in bicicletta e non si degni di scendere a vedere quei fiori, da vicino, i loro colori, ed a accarezzarne le corolle, il che, fuor di metafora, è opera di poeti. *Un americano ad Oxford* più che un film che inneggi alla giovinezza in genere, è un film che esalta la robustezza particolare dei giovani attori, che vi partecipano e che hanno bei denti, muscoli vigorosi e braccia sicure. Ancor prima d'essere una sintesi poetica della bella età giovanile, è una illustrazione della sanità fisica degli attori. Anche Bob Taylor scende in campo con l'aspetto di un ragazzo in buona salute; per diminuire agli occhi del pubblico la conclamata venustà del tipo, i cineasti hanno messo in rilievo la rotondità dei suoi fianchi e la forza delle sue gambe: Bob in mutandine, Bob in calzoncini, Bob che si spoglia è un campionario di pose borghesi e volgaruccie, che si insinuano nella pedestre e realistica obbiettività della pellicola. È stato un motivo di interesse annotare come il pubblico abbia reagito, quando, da sempliciotto e amante di belle apparenze, si è accorto che l'idolo della celluloide era sceso dal piedestallo della sua venustà sul terreno della vita quotidiana e della necessità prosaica: attaccato ai fili ed alle ragnatele della vanità collettiva, il pubblico è passato dalla sorpresa, al gaudio e alla delusione.

L'americano Bob, nato in provincia, giunge nella aristocratica Oxford, la cui quiete spirituale è allietata dalle baraonde studentesche e dalle campane a sera: è un bruscolo in un occhio: contrasti e ripicche fra il giovane e l'ambiente, che si concretano nell'antagonismo fra due protagonisti, fra Bob e un campione dell'educazione inglese. Il film scorre con quella alternativa di emozione e di pause, di rilassamenti e di concitazione, che è nella consuetudine ritmica dei film americani. C'è una bella corsa, che vale la pena di ricordare, perchè è un modello di misura e in cui il dramma da individuale passa a collettivo: la corsa a staffetta, nella quale Taylor, preso dall'orgasmo della gara si dimentica di ogni prudenziale rispetto umano e tolto dall'agone con una spinta il suo compagno di squadra, lo sostituisce, vincendo fra un silenzio generale la corsa. Inoltre una consumata perizia lega i motivi sportivi con quelli ridanciani e spensierati della vita studentesca, superando talvolta le barriere della rettorica e del cattivo gusto: alla mancanza di originalità poetica e di inventiva fantastica, è notorio quanto gli americani sappiano opporre il senso del dramma cinematografico, che si svolge sulle linee di un buon racconto. Ma alla fine di questo film non resta il ricordo di alcun personaggio, piuttosto il senso diffuso e vago di una emozione, che si basa su cause precise e determinate, sull'effetto di una concentrazione di movimenti e di parole, scorrevole, piana e liscia, come marmo levigato, sul quale l'acqua passi senza lasciare traccie.

AMICIZIA

Origine: Italia - *Produzione*: Aurora Film-Fonoroma - *Distribuzione*: Industrie Cinematografiche Italiane - *Dalla commedia omonima di* M. Duran Morguet - *Regista*: Oreste Biancoli - *Interpreti*: Elsa Merlini, Nino Besozzi, Enrico Viarisio.

Assolutamente non necessario era che la commedia francese *Amicizia* venisse acquistata per farne un film italiano. Non ci pare proprio che essa presentasse quei requisiti che possono dare origine a un buon film italiano. A meno che lo spunto non sia stato svolto in una sceneggiatura che risulta anonima, male studiata e quindi poco convincente. La situazione base è una situazione triangolare: marito, moglie, amico. L'amico confessa alla moglie di amarla e parte per dimenticare. La moglie durante l'assenza dell'amico, se ne innamora, ma quando l'amico è ritornato questi non ha per la donna altro che un sentimento di amicizia. Il marito è al corrente di

questa situazione e si presta al gioco; gioco che finisce dopo una nottata di discussioni.

Negli ambienti interessati e soprattutto nel clima del noleggio questo film era particolarmente atteso perchè segnava la rentrée (adoperiamo, è il caso, questa parola francese) nel cinema dell'attrice Elsa Merlini assai nota per aver sempre preferito soggetti esotici e di sapore esotico; quindi, in questo ruolo, particolarmente a suo agio. Il suo modo di recitare è tuttavia soltanto teatrale e la sua figura, il suo volto, non riescono a stare entro i limiti di un'inquadratura cinematografica, anche se, in fondo, ella gesticoli poco. Ma per quanto riguarda la mimica si tratta di esibizione, e la parola rimane sempre una espressione teatrale.

GIOIA DI VIVERE
(MERRILY WE LIVE)

Origine: America - *Produzione*: Hal Roach - *Distribuzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Direttore di produzione*: Milton H. Bren - *Regista*: Norman Z. McLeod - *Scenario di* Eddie Moran e Jack Jevne - *Interpreti*: Constance Bennett, Brian Aherne, Bonita Granville, Tom Brown, Billie Burke, Alan Mowbray, Clarence Kolb.

Un certo genere di teatro americano e di cinema americano di questi ultimi tempi ha portato alla ribalta o allo schermo dei tipi di persone che vogliono rappresentare la piccola e debole umanità con le sue fissazioni, i suoi tic, le sue manie. Le vicende cui questa umanità partecipa sono allegre, spensierate, gioiose. Dalle fissazioni dei diversi personaggi nascono molto spesso le risorse del soggetto e le trovate dialogiche e visive della sceneggiatura. La impostazione di *Gioia di vivere* come di altri film di questo genere saporito è, in fondo teatrale: quella famiglia composta di padre e madre e tre figli, due femmine e un maschio, che si ritrova ogni mattina alla prima colazione e tutti i personaggi ripetono ogni volta, perss'a poco, le stesse cose, la vediamo piuttosto su un palcoscenico che sullo schermo. Del resto, sono assai spesso le battute del dialogo che provocano divertimento. Ma assai spesso ha luogo un contrappunto visivo-sonoro, anzi visivo-dialogico che mostra le risorse del cinema.

Il regista di *Gioia di Vivere* è Norman Z. McLeod, che un tempo faceva il disegnatore sui giornali umoristici; nel ridurre sullo schermo la vicenda di Eddie Moran e Jack Jevne, egli s'è trovato abbastanza a suo agio, pare. Un tempo egli aveva tradotto in immagini una favola, *Alice nel paese delle meraviglie*, in cui i personaggi erano anche esteriormente caratterizzati. Stavolta il carattere dei personaggi non è dato dalla esteriorità fisica che è anzi, per tutti, la più normale, quanto dai loro atteggiamenti e dalle loro fissazioni. Vi è la madre che ha la mania dei vagabondi: un vagabondo da lei trascinato in casa e addetto al servizio è fuggito con l'argenteria. La prima riunione mattutina della famiglia ha luogo dopo questo avvenimento; la colazione viene mangiata adoprando le posate di cucina; il grande cucchiaio per la minestra, i grossi coltelli. La madre (assai viva in questo ruolo Billie Burke) tuttavia non desiste dalle sue abitudini. Un altro vagabondo sarà da lei ospitato in casa e addetto alla servitù; senonchè si tratta di un falso vagabondo: egli è uno scrittore, del quale naturalmente si innamora la figlia maggiore. Essi finiranno evidentemente a vivere insieme dopo una movimentata scena che chiude il film e che ricorda le vecchie comiche. Il vagabondo scrittore è infatti rimasto fuori la notte; per un equivoco i giornali pubblicano la sua fotografia dicendo che è morto. Quando la servitù lo vede apparire fuori delle finestre della cucina, tutti svengono. Il padre e la figlia minore si imbattono su una porta e scivolano per terra; la figlia maggiore finge di essere svenuta e si fa rovesciare addosso dell'acqua dal falso vagabondo.

Questa gente scherza continuamente, si diverte insomma. Ogni personaggio ha le sue caratteristiche. La figlia minore è per esempio interessata e un po' pettegola. Quando il padre viene a tavola e mostra di avere mal di capo, la ragazzina (Bonita Granville, una delle rivelazioni più interessanti del cinema americano recente) dice al maggior-

domo: — Papà ha mal di testa portategli due aspirine. Al che il padre scatta: — Se ho mal di testa sono capace di ordinarle anche da me le aspirine. Prego, due aspirine. Il maggiordomo è il consueto maggiordomo da film, in questo caso egli è colui che sta continuamente per andarsene ma finisce col rimanere; egli ritiene di non essere capito. Alla fine sembra che se ne vada per davvero, travestito da vagabondo, e conchiude il film dicendo: — Mi darò alla strada anch'io.

Forse i due personaggi meno interessanti sono proprio quelli della ragazza e del giovanotto: coloro che finiranno a vivere insieme. Il vagabondo-scrittore è una figura un po' voluta, è l'intellettuale che si veste di poveri panni per ambientarsi in un determinato clima; ma è anche, in sostanza, il personaggio-chiave del racconto, il pretesto per lo sviluppo della vicenda. Brian Aherne, piuttosto che in questo ruolo un po' convenzionale, parve significativo in quello di David Garrick in *L'ultima beffa di Don Giovanni,* dove era scaltro e scanzonato. La stessa Constance Bennett non dà e non può dare eccessivo rilievo al personaggio della ragazza sentimentale, che prima tratta male il giovanotto, poi se ne innamora. È il consueto gioco delle commedie a due, con la differenza che qui i duetti non sussistono in sè e per sè, ma sono sempre ambientati nel complesso della vicenda, la quale ad un certo punto si allarga per lasciar entrare altri personaggi dello stesso stampo: tutto un complesso di gente ricca e sfaccendata.

In fondo la morale di questo genere di film è questa: buona parte delle famiglie americane d'oggi vive in disordine, dopochè il padre ha accumulato ricchezze col suo lavoro, per dare almeno l'agiatezza ai suoi congiunti. Ma non si può continuare così, occorre l'intervento di un estraneo (vedasi *L'impareggiabile Godfrey*) per ristabilire l'ordine. Senonchè nel caso di *Gioia di vivere,* la famiglia ha già trovato una sistemazione; questi personaggi vivono spensieratamente è vero, ma questa lietezza, questa gioia di vivere, non porta alcun danno alla compagine familiare; anzi probabilmente essi sono uniti più di quanto le apparenze lo dimostrano. Ovvero le apparenze non lo dimostrano affatto, ma essi conoscono le proprie e le altrui debolezze, le giustificano e se le prendono in giro non lo fanno per cattiveria, ma per dimostrare che si tratta di debolezze. In questo complesso familiare il vagabondo-scrittore non ha lo scopo di sistemare, di restituire l'ordine; in questo caso egli piuttosto approfitta del disordine, per sistemare sè stesso.

MILLE LIRE AL MESE

Origine: Italia - *Produzione*: Italcine - *Distribuzione*: Industrie Cinematografiche Italiane - *Regista*: Max Neufeld - *Soggetto di* Oreste Biancoli - *Sceneggiatura*: Luigi Zampa - *Operatore*: Ernst Müllrath - *Scenografo*: Ottavio Scotti - *Interpreti*: Umberto Melnati, Alida Valli, Renato Cialente, Osvaldo Valenti, Ninì Gordini Cervi.

L'azione di *Mille lire al mese*, è, come le commedie ungheresi, ambientata in Ungheria. In fondo questa ambientazione non era necessaria, ma certo è stata suggerita dal regista Max Neufeld che con la vita italiana non poteva aver molta dimestichezza, ed è stata in questo modo ideata allo scopo di creare una vicenda che non avesse la pretesa di corrispondere alle esigenze di un cinema italiano più genuino. La regìa di Max Neufeld è quella delle commedie comico-sentimentali tanto in voga al principio del sonoro, senza alcuna risorsa d'arte o di tecnica. Migliore è la sceneggiatura che rivela buone doti e sicurezza di mestiere in un giovane che proviene dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

Gli attori fanno un po' quello che vogliono e cercano di far benino. Del resto *Mille lire al mese* non è un film di soverchie pretese. La cosa migliore è la presenza di Alida Valli, assai dotata ancorchè giovanissima; le sue doti già si manifestavano quando era allieva del Centro Sperimentale, e si manifestavano anche in altri settori, in altri generi. In fondo, il comico-sentimentale è il più facile dei generi, anche se vi possano essere in un film appartenente a questo tipo, scene che vanno

risolte con particolare misura, con argutezza. Si veda a questo proposito la scena in cui la ragazza che vuole ad ogni costo trovare un impiego al suo fidanzato, si trova di fronte al direttore della radio che poco prima aveva incontrato e trattato male credendolo uno qualsiasi; scena convenzionale senza dubbio, ma che la recitazione di Alida Valli ha reso gustosa. In fondo ella ha fatto un personaggio coerente laddove si trattava di un personaggio semplicemente convenzionale, in funzione di una vicenda convenzionale o perlomeno superficiale, basata sui soliti equivoci.

Se i produttori italiani non si limitassero a rifare il già fatto, a seguire vecchie strade, ma avessero un po' più di slancio, potrebbero trovare in Alida Valli una ottima collaboratrice, non soltanto un'attrice della quale tutti poi si limitano a dire: « carina, graziosa, ha un volto simpatico ». Specie trattandosi di una fanciulla che proviene da una scuola, il Centro, dove si insegna a recitare, con metodo. Ma evidentemente, per ora non sembra che le cose si mettano meglio. I produttori sono restii a fare qualcosa che li dimostri originali. Nel caso presente, non si può infatti dire che *Mille lire al mese* sia un film originale; la trama è basata sui soliti equivoci, sugli scambi di persona, su cose che hanno fatto il loro tempo. Si riesce a seguire con particolare accondiscendenza dal principio alla fine, anche perchè la scenografia, dovuta ad un altro allievo del Centro, Ottavio Scotti, è accurata.

Rassegna della stampa

COSTI DI PRODUZIONE

Abbiamo altra volta notato che, generalmente, e fatte le debite lodevolissime eccezioni, i prestatori d'opera d'ogni categoria della industria cinematografica italiana, sono spesso dominati da un solo scopo: guadagnare durante la lavorazione di un film più che sia possibile, senza alcuna considerazione per le esigenze del produttore e della produzione. Dobbiamo oggi ritornare sull'argomento, perchè è di importanza sostanziale agli effetti del necessario incremento dell'industria stessa alla vigilia della scomparsa degli americani dal mercato nazionale. Preghiamo pertanto quanti si sentiranno toccati dalle nostre parole di seguirci nel ragionamento, senza formalizzarsi delle osservazioni che dovremo fare.

Il fattore economico della produzione esige da tutti coloro che vi partecipano una disciplina serrata e concorde. Nessuno ha il diritto di preoccuparsi soltanto del suo interesse. Tutti hanno il dovere di tener conto del complesso produttivo. Il film è una ricchezza dalla quale deve nascere altra ricchezza; quindi chiunque vi sia impegnato col suo lavoro deve contribuire al suo miglior rendimento. Un film che sta nel preventivo, che remunera il capitale, che dà degli utili, è un affare per tutti: dal produttore all'ultima comparsa, all'ultimo attrezzista. Le cifre sono istruttive: 1936-37, capitali impiegati 50 milioni, film realizzati 29; dunque: i prestatori d'opera dell'industria cinematografica hanno guadagnato nel 37-38 ventuno milioni di meno che nella stagione lavorativa precedente. E questo perchè? Perchè i film prodotti nel 36-37 hanno fatto perdere ai produttori il 59 % di quel che vi avevano impiegato.

Accettato questo principio che non è soltanto corporativo, ma è sopra tutto egoistico i prestatori d'opera della nostra cinematografia dovrebbero rendersi conto del fatto che trovarsi insieme in un film deve essere come trovarsi in una stessa famiglia; e se costituisce un grave danno per l'economia familiare la presenza di figli discoli, di mogli capricciose, di padri sperperatori, di componenti insomma spenderecci e proclivi a indebitarsi, è la stessa cosa in un film quando ci siano degli elementi che facciano spendere di più del necessario, che abbiano esigenze superiori alle disponibilità, che perdano del tempo: quel tale tempo che nella lavorazione cinematografica è più che mai denaro sonante.

Pare invece che nessuno si preoccupi di questo. Purchè corra la paga, il resto che importa? E se il regista fa disfare una scenografia perchè al momento di girare pretende tutta un'altra cosa, se l'attrice ha i nervi e arriva tardi in teatro, se la pausa della colazione dura due ore e mezza invece di un'ora, se il trucco al momento di girare si è disfatto per pura trascuratezza personale, e... infine, se le cose vanno male, che importa, purchè alla fine della settimana vengan quattrini? Che se poi s'inizia il carnevaletto dei pro-rata, che pacchia! « Questo sì è un film come si deve! E calma, mi raccomando! Niente fretta, chè se si arriva alla fine anche i pro-rata hanno termine! E sino a che ci son soldi è meglio prenderli! ». Chè se il produttore non ha più quattrini, peggio per lui, questo morto di fame che non ha più soldi e non riesce nemmeno a pagare i pro-rata!

(Discorsi, è naturale, che non sono di tutti. Ma ce ne son molti che ragionano

così, e precisamente tutti coloro che si ribelleranno a queste nostre parole).

Tutto questo è brutto, è odioso. E si potrebbe esemplificare molto facilmente. Ma non è il caso. Diremo soltanto che qualche mese fa un'attrice, pur essendo stata pagata regolarmente e profumatamente, pretese il saldo prima di sincronizzare alcune sue battute, rifiutando di andare al cinefonico se prima non aveva avuto quelle lire che ancora le spettavano; ed un attore, pur avendo percepito più di cinquantamila lire per le sue prestazioni durate venti giorni, pretese mille lire per il rifacimento di un primo piano.

Perchè, bisogna dirlo, ci sono attori specializzati in questo genere di arrembaggio al denaro che costituisce l'ansia più importante di molti prestatori d'opera nella fase delicatissima della lavorazione di un film.

Gli attori invece avrebbero il dovere d'essere tra i primi a rendersi conto delle esigenze della produzione. Specialmente quando si tratta di pretendere compensi che il film italiano, almeno per ora, non può sopportare.

Recentemente, è cosa nota, le paghe più importanti sono sensibilmente cresciute. Si è detto che l'accaparramento del gruppo Scalera ne è stato la causa determinante. Si è anche detto che le pretese sono aumentate dopo l'annuncio delle nuove provvidenze di legge. Non importa: sia stata l'una o l'altra causa la verità è che le paghe sono aumentate. Vediamo ora se il film italiano può sopportare tale aumento.

L'incasso normale di un film italiano è di lorde L. 2.500.000. Tale cifra è quella stabilita dalla legge come termine medio per l'assegnazione dei premi. Va dunque considerata ufficiale. Di tale incasso al produttore va soltanto il 22 per cento (vedi Relazione della Federazione Industrie dello Spettacolo) e cioè L. 550.000. Aggiungete 200.000 lire di premio fisso (buoni di doppiato; a proposito: che fine faranno con la restrizione delle importazioni provocata dal monopolio?!) e 300.000 lire di premio proporzionale (12 %). Sono in tutto L. 1.050.000. Togliete le spese di royalties, edizione e pubblicità che devono essere calcolate in 150.000 lire almeno: resta un netto di lire 900.000. Questa è la somma sulla quale un produttore serio può oggi contare quando voglia realizzare un film di normale importanza.

Vediamo ora qualche statistica straniera. America. Il costo degli attori in un film americano equivale al 20 % del costo totale. In Francia al 30 % In Germania al 25 %. Facciamo la media: è il 25 %. Dunque, stando alle statistiche, in Italia per un film di 900.000 lire, il costo degli attori — ben inteso di tutti gli attori, compresi i ruoli secondarissimi — dovrebbe essere di L. 225 mila. Va però considerato che il film americano gode di un mercato estero di sfruttamento vastissimo; che il film tedesco può contare immediatamente su di un mercato che vale due volte il nostro. Allora si impone presso a poco una riduzione del 60 %, fatta la media, per equiparare l'entità dei mercati. E la disponibilità di cui sopra si riduce a L. 135.000.

Si domanda: qual'è il film italiano che riesce a costare così poco nella « voce » attori? Persino il fischiatissimo *Orgoglio* ha pagato 150.000 lire. Immaginarsi gli altri.

Non è infatti un mistero quel che costano attori come Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Amedeo Nazzari, Nino Besozzi, Fosco Giachetti, Assia Noris, i De Filippo e gli altri pochi stelloni del nostro cinema. Fare le cifre sarebbe indelicato; ma tutti sanno quali sono. Come si fa allora a realizzare dei film medii degni di successo, se si deve rimanere nei limiti segnati dal rendimento?

Recentemente, accompagnando in giro per gli studi romani, i rappresentanti della cinematografia francese, venuti apposta in Italia per studiare degli accordi di partecipazione, abbiamo dovuto dare informazioni precise al riguardo e ci siamo sentiti rispondere delle cose interessantissime. Per esempio: sapete quanto costa Jean Gabin? Ottocentomila franchi. Ovvero quattrocentomila lire. Ma Gabin è l'attore che soltanto nella regione parigina, non rende meno di sei milioni e cinquecentomila franchi mentre assicura vendite all'estero per circa otto milioni di franchi. E volete sapere invece quanto costa un ottimo attore come Noel-

Noel, che fa molti soldi in tutta la Francia e non ne fa affatto all'estero? Centocinquantamila franchi, cioè 75.000 lire. Volete ora riflettere sui prezzi che si pagano in Italia per De Sica e per un De Filippo, tenendo conto del fatto che nè l'uno nè l'altro assicurano un soldo di più di vendita all'estero? Fate le proporzioni e dite se il conto torna.

Nè il raffronto porta a conclusioni diverse quando si paragonino i compensi dei registi. Duvivier, nome internazionale, costa 500.000 franchi: 250.000 lire. E Gallone, un po' meno internazionale di lui, quanto costa? Farkas, costa 200.000 franchi: centomila lire. Yves Mirande 150.000 franchi. E così Allegret. Per non dire di George Lacombe, di Cristian-Jaque e di tanti altri che costano 100.000 franchi: cinquantamila lire. Paragonate ora il valore commerciale di queste firme al valore commerciale di quelle dei nostri registi: raffrontate le paghe e concludete.

Volete altre cifre? Danielle Darrieux, tornata dall'America, ha avuto per *Katia* ottocentomila franchi. (Quanti ne prende Elsa Merlini per un film?). Mireille Balin, dopo il successo di *Pepè le Moko* è quotata 150.000 franchi. Ketty Gallian, che ha lavorato anche ad Hollywood, e con successo, vale 80.000 franchi. Le attrici nuove che sbocciano continuamente sui Champs Elysées costano in media fra i 20 e i 50.000 franchi e, per il mercato francese, sono già delle « vedettes »: quelle « vedettes » che poi spiccano il volo oltre oceano per andare a farsi rovinare dagli ebrei di Hollywood.

E non è tutto. Sapete quanto costa un generico in « frak » a Parigi? Cento franchi. In Italia non bastano cento lire.

Tuttavia, se il film medio italiano, che costa 900.000 lire, come s'è detto rende a mala pena quel che s'è speso, il film medio francese (vedi *L'Innocent* presentato a Venezia), che costa un milione di franchi (e cioè 500.000 lire) rende in media un margine utile di almeno un milione di franchi. E' c'è poi il mercato estero della produzione francese che rende bene. Ma sapete quanto rende l'esportazione dei film italiani? Nel 1937, su 278 copie vendute, L. 7.703.733; circa 2.800 lire a copia; e a film, in media, non più di 30.000 lire.

Amarezza delle cifre, vero? Eppure sono esatte, e parlano chiaro. Che cosa ci si può fare! Siamo piccini, ma cresceremo. E un giorno verrà che... Un momento; perchè, quando mai potrà venire questo giorno fortunato se non si provvede al più presto ad armonizzare i costi con il rendimento? Siamo alle solite. Prima l'uovo o prima la gallina? Ma se non si deflaziona oggi, chi mai avrà il coraggio di imbarcarsi in grandi e continuativi sforzi di produzione? E se non si compiono dei seri, grandi e continuativi sforzi di produzione, dove mai i prestatori d'opera del cinematografo potranno trovare i mezzi necessari alla loro sussistenza?

Il problema è grave e va risolto, a nostro parere, con un solo sistema: quello delle partecipazioni. Paghe minime sonanti e larghe partecipazioni sul profitto. Questa è la sola strada per arrivare ad un accordo fra i costi e il rendimento. Ne parleremo più precisamente un'altra volta.

Non credano però gli attori ed i registi che questo nostro invito alla deflazione sia diretto soltanto a loro. Il discorso vale per tutti. Soltanto le maestranze sono escluse, perchè i loro salari restano inferiori a tutte le medie, mentre il giuoco degli straordinari è equo e sufficiente. Ma per quanto riguarda la disciplina non ci sono esclusioni di sorta. E sarebbe ora che durante la lavorazione si evitassero rigorosamente le dispersioni, dalle quali deriva sempre un maggior costo della produzione.

Questo della disciplina è un fattore sostanziale. Si perde troppo tempo nei nostri studi e non è sempre colpa dei tecnici, degli attori o delle maestranze. Ricordiamo un giorno in cui si tardò a riprendere il lavoro dopo la pausa perchè non si trovavano più i guanti della prima attrice. Due ore dopo, mentre già un segretario era partito da Cinecittà per andare a comprarne un altro paio, arrivò il produttore. Altre meraviglie per l'inattività generale. Più alte ancora quando i famosi guanti vennero fuori dalle tasche del produttore stesso che li aveva presi con sè per fare uno scherzo al-

l'attrice... Quello scherzo costava alla produzione circa quattromila lire: il prezzo di due ore di sosta, all'incirca.

E che dire del tempo che si perde perchè la mattina non si riesce quasi mai ad ingranare la lavorazione all'ora fissata nell'ordine del giorno?

Dunque la disciplina è anch'essa un elemento sostanziale della necessaria deflazione dei costi. E non è tutto. Stabilimenti e fornitori devono a loro volta contribuire allo sforzo.

In questi giorni si parla molto della nuova pellicola negativa italiana fabbricata a Ferrania. Vittoria autarchica di importanza fondamentale per la nostra industria cinematografica. Ma si parla di L. 2,80 al metro. E cioè pochi centesimi meno dell'Agfa. Non basta. L'autarchia della pellicola negativa deve darci anche il basso costo, insieme con l'ottima qualità. Altrimenti lo sforzo sarà stato compiuto invano. D'altra parte se il prezzo dell'Agfa è comprensivo di tasse e dogane, non si capisce perchè il costo del prodotto nazionale debba essere così alto. Sembra che la Ferrania sia del parere di voler imporre il suo negativo per la qualità, riservandosi di abbassarne il prezzo quando si sia affermato. Errata politica. Qualità e basso costo daranno una vittoria più rapida e decisa. Coraggio, dunque.

Ed infine occorrerà deflazionare i costi degli studi e del laboratorio. Gli studi non costano molto in sè e per sè. Costano moltissimo per tutti gli accessori che seguono la lavorazione effettiva in teatro. È qui che bisogna tagliare. Montaggio, proiezione, missaggio, sono voci che risultano alle fatturazioni troppo care. Riordinarle, per evitare anche qui le dispersioni, è urgente. Certi noli devono assolutamente essere comprensivi di determinate prestazioni e va senz'altro evitato il criterio di far pagare un prezzo per ogni cosa che si tocca. Lo stesso discorso vale per il laboratorio. Troppe volte si devono ordinare ristampe di trucche che non funzionano, di colonne stampate male, di fotografici non a punto. Maggiore attenzione nell'esecuzione del lavoro, maggior cura nella manutenzione degli impianti sono imprescindibili condizioni di buon lavoro e di sana produzione. Nè vale il fatto che qualche volta si riesca a non pagare il lavoro male eseguito, chè mentre si attendono i rifacimenti il nolo della sala montaggio, i salari del personale continuano a correre ed alla fine sono cifre ingenti che saltano fuori del più attento dei preventivi.

Inutile d'altra parte vantare una perfezione tecnica — che realmente esiste — di stabilimenti e di impianti, se poi all'atto pratico si deve spesso deplorare un cattivo sonoro, una stampa difettosa una rifinitura incompleta. Tanto più che questi guai si risolvono spesso in una spesa ingente che fa crescere il costo totale del prodotto.

Insomma, per concludere, non c'è gran che da inventare per risanare e potenziare la nostra industria cinematografica. Basta seguire le norme dettate per ogni industria dalle organizzazioni preposte al loro controllo. Soppressione degli sperperi, adeguazione dei costi, deflazione generale, intensificazione della produzione, perfezionamento del prodotto... Ecco quel che occorre, in ogni settore, in ogni voce. Ma anzitutto occorre una conoscenza perfetta dell'industria e dei suoi problemi. Quella conoscenza che è necessaria per riconoscere i punti dove occorre tagliare.

E prima di tutto urge che tutti coloro i quali lavorano nel cinematografo si compenetrino dello sforzo che deve essere compiuto se si vuole veramente affrancare il Paese dalla servitù straniera. È lo spirito del « pater familias » che deve oggi ispirare tutti i prestatori d'opera del cinema. Tutti, chiunque, ciascuno, dobbiamo ragionare come se lavorassimo per noi stessi, con denari nostri, per un utile nostro: perchè è così in realtà, che dal successo di uno dipende la fortuna di tutti gli altri e viceversa. Ciascuno dunque deve amministrare se stesso nel quadro della produzione come il buon « pater familias » amministra la sua casa.

Allora, unite tutte le energie sane in un solo fascio, si potrà essere sicuri della vittoria, dopo avere guardato bene in faccia la realtà. E i sacrifici, necessari e inderogabili di oggi, saranno ripagati largamente dai benefici di domani.

Quando questo sarà fatto, anche il pubblico potrà apprezzare più equamente le fatiche cinematografiche nazionali.

Ma su questo tema del pubblico, dopo certi insuccessi di film italiani, bisognerà intrattenersi seriamente in un prossimo numero.

G. V. SAMPIERI

(Da *Lo Schermo*)

POSIZIONE DEL CENTRO SPERIMENTALE

Ora che il Centro Sperimentale di Cinematografia si avvia al suo quarto anno di vita, vogliamo dare senza pregiudizi uno sguardo alla sua posizione nei confronti della cinematografia italiana?

(Una parentesi. Il Centro Sperimentale è guidato da uno scrittore e polemista di tendenze etiche ed estetiche piuttosto radicali, che ha espresso ripetutamente e con molta franchezza il suo pensiero su tutti gli aspetti del problema cinematografico e dei rapporti tra pubblico e cinema, tra stampa e pubblico, tra critica cinematografica e produzione, dando all'istituzione un'impronta di modernità e dinamismo. Tale fatto — che ha, è difficile negarlo, un non comune valore spirituale nei riguardi della gioventù avviantesi alle professioni cinematografiche — ha provocato più d'una reazione tra i produttori e qualche acido commento tra le righe di certa stampa usa a tirar le somme avanti che vi siano tutti gli addendi).

Perciò ho detto dapprincipio se vogliamo dare uno sguardo senza pregiudizi alla posizione attuale del Centro Sperimentale nei confronti della nostra industria.

Tre anni or sono, l'allora Ministero della Stampa e Propaganda istituiva il Centro con il preciso compito di preparare e immettere nella cinematografia italiana elementi nuovi capaci di elevare, con le loro doti artistiche specialmente educate al cinema, il livello qualitativo della produzione italiana. L'allora Ministero della Stampa e Propaganda, così facendo, compiva implicitamente un atto notevolissimo di critica costruttiva: mentre provvedeva a una necessità obbiettivamente e generalmente riconosciuta, aveva chiara coscienza e conoscenza del preciso grado di quel livello qualitativo, grado che considerava insufficiente più o meno sotto tutti gli aspetti. E non poteva essere altrimenti.

Porre dunque una situazione siffatta, assolutamente nuova nei confronti di tutte le altre organizzazioni similari degli altri Paesi (soltanto in Germania da qualche mese è stata creata dallo Stato la nuova Accademia di cinematografia) significava in altri termini d'essere consapevoli che nel nostro campo cinematografico c'era tutto da rifare e bisognava ricominciare da capo con altri sistemi.

Per rifare e ricominciare da capo, chiaro che era doveroso fondare la nuova istituzione su basi differenti se non addirittura opposte a quelle che potevano dedursi dalla situazione industriale italiana. Inoltre nè il miglior regista, nè i migliori tecnici, nè insomma nessuno degli esponenti dei vari rami dell'industria cinematografica — supposto che in ogni settore vi fosse veramente qualcuno che eccellesse — potevano essere distratti dai compiti e dalle necessità della produzione, quali lo Stato, col suo nuovo organo ministeriale competente, andava per altro lato additando e soccorrendo con il suo intervento e controllo.

Come, poi, si sarebbe potuta effettuare tale discriminazione?

Nella situazione in cui si è trovata la nostra industria, in base a quali precisi elementi di giudizio si avrebbero potuti ritenere degni Tizio o Caio di salire una cattedra e spezzare un pane che se non della scienza fosse almeno di sicura esperienza? Non c'era tempo da perdere. L'unico partito cui giustamente affidarsi, quello prevalso di incaricare del grave compito formativo del Centro un uomo di cultura, fascista di sicura fede, senza addentellati di sorta con un mondo che si era in procinto di riformare. Così, mentre da un lato lo Stato, sui ruderi di quella che era stata in un passato ormai lontano un'industria fiorente nel nostro Paese, determinava il risveglio delle superstiti e di nuove energie, coordinando e risanguando ai fini degli indispensabili svi-

luppi, tutto ciò che era salvabile e quanto, negli anni più recenti, aveva dimostrato di essere vitale; dall'altro lato, attraverso la nuova istituzione, preparava un piano a lunga scadenza di rinnovamento dei quadri.

Ma questa è storia recente e così nota del resto che non par necessario rievocarne le tappe. I risultati parlano chiaro: dove ancora c'è molto da fare, dove l'itinerario presenta le svolte più difficili da superare è nel mutamento di mentalità, nella evoluzione delle idee di chi fa del cinema da noi. L'inopportunità, l'intempestività, la mediocrità, l'aridità di molta parte della nostra produzione cinematografica sta in gran parte nella minorità intellettuale degli ambienti nei quali essa si determina.

Chiaro, ad esempio, che idee di spettacoli in cui trovasse luce una materia umana non contenibile in una delle logore e insipide formulette con cui si fabbricano i filmetti ormai da tutti mal sopportati non potessero trovare sostenitori in quanti di tali sottoprodotti erano e sono i perpetuatori imperversanti. Chiaro, altresì, che nessuno di costoro potesse avere (non dico già piacere) ma alcunchè a vedere con una istituzione che, pur senza una precisa autorità, negasse serietà, opportunità e la stessa ragion d'essere al loro lavoro.

Chiaro infine che là dove si cercano idee di ordine, di organizzazione e, dai fatti intorno (e quali fatti!) si deducono criteri selettivi, principi sani di specializzazione nelle diverse branche di cui si compone il lavoro cinematografico, chiaro, dico, che costì non possono avere credito quanti nell'industria corrente sono i Figaro factotum della cinematografia, gli enciclopedici del film i cui frutti d'improvvisazione e faciloneria non sono io solo ma è un intero coro ormai a lamentare.

Logico, infine, per stretta conseguenza, che affidato a uomini preparati e appassionati al problema ma fortunatamente « senza precedenti » in materia, il compito di reggere un istituto concepito con rivoluzionaria antitesi alla impressionante realtà della nostra situazione cinematografica, si lasciasse a lui medesimo l'agilità di foggiarsi, di costituirsi gradualmente nelle varie discipline da impartire ai discenti e anche di mutare, se necessario, indirizzo là dove una esperienza concreta e vigilata avrebbe portato a conclusioni diverse da quelle che si avrebbero potute prevedere.

Il Centro Sperimentale è stato costituito non per un immediato presente ma per l'avvenire della nostra industria cinematografica. Di ciò è necessario si rendano conto quanti, gente di cinema, a corto di risorse per supplire alle loro esigenze industriali si domandano a un certo punto: « che cosa fa il Centro? » « che cosa dà il Centro? » Al Centro Sperimentale lo Stato ha dato i mezzi necessari per vivere ma non può essere che l'industria a farlo prosperare, contribuendo a fornirgli in larga misura quei mezzi attraverso i quali l'aggettivo « sperimentale » non rischi di rimanere un'etichetta.

Con i recenti provvedimenti che restringono l'importazione della produzione straniera per una fondamentale necessità nazionale di non esportare valuta, l'autarchia in materia di film è un problema attuale. Da un gettito medio fra i quaranta e i sessanta film i nostri stabilimenti dovranno essere in grado, in breve volgere di tempo, di produrre annualmente oltre cento film. Ammesso che gli stabilimenti come numero di teatri di posa e come attrezzatura tecnica e organizzativa siano in grado di farli, dove sono i soggettisti, gli sceneggiatori vivi e moderni capaci di concepirli e gli attori e le attrici necessarie per interpretarli?

Quanto tempo e denaro risparmiato se le nostre cose di produzione, invece di andar tentoni, costretti da impegni contrattuali imprescindibili, volessero che i loro collaboratori del prossimo domani uscissero dalla preparazione, dalla educazione specifica che il Centro Sperimentale è in grado di dare!

GUGLIELMO USELLINI

(Da *Broletto*)

DIFETTI E RIMEDI

Dopo quanto hanno scritto su queste colonne gli ingg. Usigli e Cavazzuti sul cosiddetto « problema del suono » può sembrare che poco resti a dire, nelle linee ge-

nerali, sui fattori che influenzano il problema stesso. Effettivamente, come in tutti i problemi tecnici, c'è poco o molto da dire, secondo che ci si voglia limitare a considerazioni molto generali o si voglia, sia pure in forma superficiale, addentrarci un po' più nei vari processi.

C'è soltanto, sempre in linea generale, da sottolineare o da rilevare qualche particolare osservazione, spesso vista e presentata con occhio alquanto parziale da chi scrive o discute sull'argomento.

In primo luogo, il pubblico parla facilmente di « problema » o di « tecnica » del sonoro italiano: e porta, a confronto delle sue osservazioni, il confronto con i film stranieri, doppiati, che circolano in Italia. Chi istituisce il paragone — spesso poco lusinghiero — col cosiddetto « sonoro italiano », non si rende forse conto che anche il sonoro dei film doppiati è almeno altrettanto « italiano » quanto quello dei film realizzati in presa diretta, e che quindi le deprecate differenze devono attribuirsi a cause estranee alla capacità dei tecnici ed alla bontà delle attrezzature. Chiunque, anche non tecnico, può ricostruire facilmente quali siano le differenze essenziali tra la tecnica del doppiato e la tecnica della ripresa diretta: è facile rendersi conto che, per una sincronizzazione di materiale fotografico già girato, si può disporre in massima di attori dotati di voci particolarmente adatte (« fonogeniche ») e di null'altro preoccupati che dell'incisione sonora, di ambienti acusticamente corretti, e che infine l'organo captatore dei suoni (il microfono) può essere collocato in base alle sole esigenze della ripresa sonora senza dover sacrificare nulla alle esigenze della scena.

Il problema si sposta così subito dal « problema del sonoro italiano » a quello del « sonoro in ripresa diretta », sia pure « italiano », perchè realizzato da tecnici italiani in stabilimenti italiani e riprodotto in sale sia pure italiane.

Chiunque si accingesse a realizzare un film sonoro in ripresa diretta, si renderebbe subito conto delle gravi difficoltà che comporta la presenza in scena di due organi tecnici che hanno troppo spesso opposte esigenze: *l'obiettivo*, con la sua scorta di apparati di illuminazione e di scena, e il *microfono* con le sue esigenze acustiche tanto di ordine ambientale quanto di ordine strettamente elettrico. Ed osserverebbe subito come la postazione del microfono, benchè reso ormai piccolo e direzionale, secondo le regole più banali dell'acustica, si urti contro le esigenze, reali o, talvolta, esagerate della ripresa fotografica, perchè il piccolo apparecchio, sospeso all'estremità di una lunga asta con la base fuori di scena, porta con sè inevitabilmente la teoria delle numerose ombre, che i molteplici apparati di illuminazione necessari per la ripresa fotografica, possono proiettare nei punti meno desiderabili della scena.

In questa divergenza di esigenze — tra operatore e tecnico del suono — è raro che il fonico abbia la meglio: essendo il primo normalmente, con più o meno buon diritto, circondato da una aureola di « divismo » o di « arte » di fronte alla quale al fonico, per svolgere il suo lavoro, non resta che adattarsi nel modo migliore possibile, fidando, spesso eccessivamente, nelle possibilità tecniche che le ulteriori manipolazioni del suono gli offrono.

Il compito di valutare e bilanciare opportunamente le esigenze, spesso opposte, dei due organi della ripresa, spetterebbe, per definizione, al regista: mentre troppo spesso si è osservato che alcuni dei nostri registi, forse per una eredità mentale dei tempi del muto, danno più valore alla ripresa fotografica che alla ripresa sonora. Questo modo di vedere, sempre ingiusto come tutte le volte che si vuole assoggettare l'uno all'altro due organismi tecnici destinati ad uno scopo comune, è spesso errato, perchè il pubblico sopporta normalmente meglio una fotografia piatta o grigia, piuttosto che un parlato incomprensibile. Ma, naturalmente, è in generale possibile soddisfare, almeno sufficientemente, entrambe le esigenze della ripresa; soprattutto se si tiene presente che il lavoro di teatro è, particolarmente per la incisione sonora, soltanto uno dei primissimi passi.

Tutto questo, naturalmente, nell'assunzione che le condizioni acustiche ambientali

siano quelle richieste dalla tecnica generale della ripresa: ma su questo punto intendo dilungarmi più oltre.

Alla ripresa del negativo sonoro segue immediatamente, se si vogliono schematizzare i fenomeni al massimo, il processo fotografico. Questa operazione essenziale che è quella che, per così dire, solidifica quanto è stato ripreso dal microfono (filtrato e dosato dal tecnico del suono) e lo rende riproducibile nella sala da proiezione, costituisce il secondo passo nella riproduzione sonora. Questo stadio, spesso trascurato o appena accennato da chi tratta il problema, ha, sulla qualità finale del suono e sulla comprensibilità del parlato, un'importanza di primo piano.

Chiunque si sia occupato in modo diretto dei problemi della ripresa può avere osservato colonne sonore, incise a frequenza costante a mezzo di un oscillatore elettrico, dare nella riproduzione un suono, anzichè costante, modulato in intensità e tono; allo stesso modo le operazioni di sviluppo e stampa possono introdurre spiacevoli distorsioni particolarmente nelle alte frequenze, come nelle sibilanti, ed introdurre nel parlato toni di differenza, mai registrati dal microfono, che si sovrappongono alle parole in forma di un rombo cupo che, aggiunto alle condizioni acustiche di ambiente e di apparecchiatura nella sala di ripresa, può rendere il parlato completamente incomprensibile.

Al processo fotografico — normalmente, in pratica, compenetrato con quello di ripresa nelle varie operazioni di riregistrazione e dosaggio — succede infine la terza fase, la più importante e la più incerta: la riproduzione. Quest'ultima fase è affidata ad apparecchiature le più svariate, nelle più varie condizioni di manutenzione, in sale di caratteristiche diversissime, in maggioranza contrarie alle più elementari regole dell'acustica ambientale: ed è qui che la colonna sonora, già provata da tante difficoltà tecniche di registrazione, è assoggettata alla prova del pubblico, e spesso condannata al naufragio appena il tipo del sonoro sia un po' più movimentato del parlato singolo.

Chi scrive ha avuto occasione, in uno stabilimento che è forse il meglio attrezzato in Europa, di assistere e cooperare alla mutilazione ed al peggioramento artificiale di ottime colonne sonore per renderle comprensibili nelle sale di riproduzione; ed è divenuta aspirazione dei nostri tecnici, che dispongono di uno dei più perfetti, completi ed aggiornati sistemi di incisione sonora, semplicemente che il parlato sia « comprensibile », rinunziando ad aspirazioni artistiche di qualità, rotondità e naturalezza del suono.

Ed è da osservare che una spesa abbastanza modesta potrebbe essere spesso sufficiente a fare di una sala *negativa* una sala *discreta,* adatta alla riproduzione del complesso parlato di ripresa diretta, e non solo dei doppiati e dei documentari, dalla perfetta comprensibilità dei quali, l'esercente la sala è troppo spesso portato ad incolpare facilmente dell'insuccesso la qualità delle colonne sonore dei nostri film.

Ed ora qualche parola sulla prima fase della lavorazione delle colonne sonore: quella che potrebbe sembrare la più importante nella responsabilità della ripresa ma che, purtroppo, è in secondo piano di fronte all'ultima, alla quale è inevitabilmente subordinata. Alludo alla lavorazione in teatro e alle condizioni acustiche ambientali di questo.

Chi scrive ha avuto occasione di progettare, nel corso degli ultimi tre anni, i rivestimenti acustici di tutte le sale di ripresa, sincronizzazione, mixaggio e proiezione del nostro maggior stabilimento di Cinecittà. Mi riferirò soltanto alle prime: normalmente, per quanto non completamente a ragione, considerate le più importanti nella riuscita della colonna.

Le necessità acustiche di un teatro di presa, come quelle di una sala da proiezione, sono di tipo molto particolare: ammesso che la bontà di una audizione sia in dipendenza della « coda sonora » dell'ambiente, si deve tener presente che nel caso di cinematografia sonora, alla riverberazione della sala di proiezione si aggiunge quella del teatro di posa che la pellicola porta registrata in sè.

Fortunamente, però, le code sonore non si sommano direttamente: un ragionamento, elementare nel suo concetto, benchè nello svolgimento involga delicati sviluppi di calcolo infinitesimale, mostra la complessa dipendenza della coda sonora risultante, dalle due code sonore del teatro di posa e della sala da proiezione.

È quindi il primo compito del progettista quello della scelta del tempo di riverberazione ottimo richiesto per i teatri di posa. Attualmente i tecnici americani, che si trovano indubbiamente all'avanguardia in tutto quello che concerne la tecnica del sonoro, sono addivenuti ad una definizione della coda sonora ottima per un teatro di posa. Le caratteristiche tecniche dei nostri teatri di Cinecittà sono le seguenti (per la frequenza di 1000 Hz.):

Teatri piccoli (N. 1, 4, 6, 9): volume mc. 5500=p. c. 194.212 unità di assorbimento 993 mq., assorbimento medio 0,453, coda sonora 0"676.

Teatri medi (N. 2, 3, 7, 8): volume mc. 10167=p. c. 359.009 unità di assorbimento 1544 mq., assorbimento medio 0,471, coda sonora 0"785.

Teatro grande (N. 5) volume mc. 54848 = p. c. 1.936.748 unità di assorbimento 4.969 mq., assorbimento medio 0,527, coda sonora 1"26.

È facile rilevare che i nostri teatri minori sono eccezionalmente assorbenti a vuoto: condizione ottima, se si tiene presente che i tempi di riverberazione vengono necessariamente aumentati dalle scene che, nella tecnica dei nostri stabilimenti, sono costruite in materiali mediamente riflettenti, e che le condizioni di riverberazione nelle nostre normali sale di riproduzione al pubblico, sono nettamente peggiori della media delle sale americane. È da osservare altresì che questi teatri vengono adibiti normalmente alla sola ripresa del parlato per cui è desiderabile un assorbimento di tutte le sale necessarie per le riprese speciali (musica, sincronizzazione, ecc.).

Del resto la pratica ha dimostrato la rispondenza di questi teatri alle esigenze della ripresa.

Solo il teatro maggiore (il n. 5) cade al limite inferiore della banda di tolleranza: date le eccezionali dimensioni della sala che è totalmente rivestita in Vetroflex, e, per l'altezza di 6 metri, in doppio strato con intercapedine d'aria, è stato naturalmente impossibile realizzare una ulteriore riduzione della coda sonora. D'altra parte, la cosa non è neanche pregiudizievole, perchè per la sua stessa natura il teatro è destinato alla ripresa di scene di ambienti imponenti, di carattere monumentale, che per le loro stesse dimensioni di poco modificano la coda sonora propria del teatro che risulta perfettamente adatta alla loro natura.

Non era quindi completamente informato l'ingegnere Cavazzuti, quando scriveva su queste colonne: «Io ritengo che l'acustica dei teatri del Quadraro sia ancora troppo riverberante per una buona ripresa del dialogo e che quindi converrebbe investire ancora un po' di danaro in materiali assorbenti destinati a diminuire la coda sonora di detti teatri. La stessa cosa, anzi aggravata, vale per tutti gli altri teatri di posa che sono a Roma».

Non è quindi per banale spirito polemico che ho voluto portare la testimonianza inconfutabile delle cifre in una questione tecnica riguardante uno stabilimento, per cui, colui che lo volle e lo seppe creare non sacrificò certo alla questione economica nulla di ciò che, in fatto di ricerca, progetto ed esecuzione, potesse apportare un contributo alla perfezione tecnica degli impianti. Anche una nostra sala, impropriamente chiamata teatro N. 10, risultante dall'adattamento acustico di un vasto edificio in eternit e legname, e destinata a riserva o a riprese speciali, cade, in base ai dati acustici seguenti: Volume mc. 101110=p. c. 356996; unità di assorbimento 1113, coda sonora 1"19, nelle tolleranze consigliate dai tecnici americani.

I dati riportati sono quelli di progetto: per il calcolo dei tempi di riverberazione, allo scopo di disporre di dati omogenei sui coefficienti di assorbimento, chi scrive ha proceduto, nel corso di un anno circa, ad una serie di circa 40 misure di riverberazio-

ne riguardanti tutti i materiali che potessero intervenire nella costruzione, dal pavimento in legno ai materiali di massimo assorbimento ed alle loro combinazioni. Questa serie di misure è stata preceduta da un'altra serie di circa 60 rilievi di isolamento acustico, destinata a garantire i teatri in tutte le loro strutture dalle infiltrazioni dei rumori esterni. È sorto così quel complesso di razionali impianti che costituisce il nostro maggiore stabilimento di cinematografia che meriterebbe, per essere messo completamente in valore, che gli altri fattori della riproduzione, a cui abbiamo accennato, venissero portati ad un più soddisfacente livello tecnico.

ENZO CAMBI

(Da *Cinema*)

LA DILIGENZA DELLE STELLE

Luigi Pralavorio, che è stato attore, — io ricordo i suoi nitidi e arguti personaggi — ha scoperto un volume di quattrocento pagine, intitolato «Il teatro muto» e pubblicato a Torino nel '19, volume scritto dal pittore Piero Antonio Gariazzo, soggettista e regista al tempo della prima cinematografia di casa nostra. Cinematografia densa di opere e, allora, padrona: pellicole e «stelle» precorritrici e gloriose: cinematografia della quale ho detto più volte e alla quale va sempre la mia attenzione appassionata e frugatrice. Anni lontani. Il cinema non era ancora una cosa seria. Già amato dalle folle, e irriso dai letterati, il cinema, in quegli anni, non era, per la borghesia del pensiero e del gusto, una nuova arte, ma un'avventura a prossimo finale: «e tanto meno seri, poi, erano quelli che se ne occupavano», afferma il Gariazzo. (Ma anche i letterati si accorgeranno del cinema; e nell'ultimo fascicolo dell'«Italiano», dedicato al dopoguerra, appare questo drammatico elenco di nomi e di titoli: Diego Angeli, *Cagliostro;* Goffredo Bellonci, *Tristano e Isotta;* Sem Benelli, *Le rose del martirio;* Nino Berrini, *La signora innamorata;* Guido Milanesi, *Romanzo di una vespa;* Carola Prosperi, *L'estranea;* Matilde Serao, *Torna a Surriento;* Carlo Veneziani, *Bruscolo;* persino Ferdinando Martini, con *La canzone delle rose*...).

Il Pralavorio mi segnala le pagine del Gariazzo sul primo periodo della nostra cinematografia; poichè lo scrivere non «è un refrigerio all'anima mia», dò mano alle forbici.

«Pochi vennero all'arte nuova, narra il Gariazzo. I più attesero che si agitassero le cornucopie piene d'oro per scuotersi dal torpore. I comici, per la naturale affinità del teatro muto con la scena parlata, ci diedero i primi adepti. Naturalmente, quelli che già la gloria, o almeno una certa notorietà aveva accolto, disprezzarono subito i mimi volgarissimi del cinematografo, e ci volle una persuasione di anni perchè si degnassero di entrare nei grandi teatri a vetri, e per qualche pacco di carta monetata, vendere agli industriali il miele della loro arte sopraffina; e quando si decisero, fu, dissero, per tramandare ai posteri la divinità del loro gesto, considerando con malinconia come quello dei colleghi Shakespeare e Molière sia per sempre perduto! Ma vi erano molti umili, bisognosi sempre, che non si sdegnarono, e accolsero con riconoscenza quel mestiere che concedeva loro di mangiare tutti i giorni... Ripensando a questo primo periodo dell'industria, ricordo la umiltà di quella gente che conveniva al mattino nel vasto teatro di vetro, si truccava, si metteva una parrucca, si dipingeva la faccia e si moveva nel breve campo della scena, ossequente ai consigli di un direttore che ben poco sapeva consigliare. Ricordo quei viaggi in diligenza su per le vallate alpine, di inverno, a *cercare i posti* con la compagnia dei comici: povero Carro di Tespi della nuova Commedia dell'Arte, che trascinava quelle donne infagottate e insonnolite, non abituate ad alzarsi presto, inquiete, pallide, senza rossetto, fiori cresciuti fra la polvere del palcoscenico, al lume della ribalta, e lanciate improvvisamente dal destino a figurare gli tzigani in un villaggio vero, o i russi sulla neve vera, con stivali di tela cerata e molto freddo. Pure quei giorni non erano privi di una certa poesia; era la giovinezza. Le grandi grida non avevano ancora fatta celebre nes-

suna illustre pescivendola, nè fornito di rendite alcun attore. Tutti si celavano, vergognandosi un po' di quel che facevano. Spesso il gaio oste di un villaggio alpino accoglieva lieto i comici dicendo: *Sono arrivati i saltimbanchi!*; e qualche sommesso sospiro, qualche rapido rossore tradiva la tristezza di un lontano sogno di teatro, di gloria, di applausi, che naufragava in un brutto mestiere, raccogliendo lo scherno dei monelli al passar per le strade in costume: *Oh, le maschere! È carnevale!...* Intanto, un altro mondo si formava, quello dei cosidetti industriali, di coloro che facevano fare le commedie filmate e le vendevano ai teatri direttamente. Vennero anch'essi da ogni parte, fuorusciti di ogni classe, lanciati dal caso sulle rive del nuovo fiume... ».

* * *

Il cinema è già in marcia, e a Torino, capitale, in quei tempi, della nostra cinematografia, sorgono numerose case produttrici ed escono i primi periodici. Giungono alla nuova arte attori drammatici, scrittori, pittori; nascono le « stelle », le « stelle » della nostra adolescenza incantata. Leggo su « Bianco e Nero » un capitolo che raccomando a tutti gli studiosi: « Torino cinematografica prima e durante la guerra », di A. M. Prolo: è un capitolo pieno di notizie.

* * *

Maschere lontane; attori e titoli — i buffi e i drammatici — che possono sollecitare un sorriso non indulgente; ma l'alfabeto della nuova arte è quello; a parte il gusto del tempo, quelle sono le immagini sulle quali tanta cinematografia modellerà le sue fantasie. Il ragguaglio, adesso, si è fatto lungo, e non posso dirvi, come vorrei, di Guido Gozzano soggettista e sceneggiatore; ma voi avete già inteso che il capitolo del Prolo merita molta attenzione, e questo ragguaglio è un invito a leggere. Maschere lontane, anni lontani: quando le « stelle » — le « grandi tragiche del silenzio » — andavano in diligenza — nuova diligenza del Capitan Fracassa — a « girare » sulla neve vera...

E. FERDINANDO PALMIERI

(Da *Il Resto del Carlino*)

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore Responsabile*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633